Story of the Theater



A Brief History of Theatrical Art from Its Beginnings to Today

by Glenn Hughes

قصة المسرح

قصة المسرح

تاريخ موجز للفن المسرحي من بداياته إلى يومنا هذا

بواسطة

جلين هيوز

أستاذ اللغة الإنجليزية ومدير قسم الدراما بجامعة واشنطن

صموئيل فرينش

جديد**يورك. لوس أنجلوس**

AMUELFRENCHLTDS.**لندن 1947**

طُبع في الولايات المتحدة الأمريكية

إلى الأصدقاء
إتش كلارك
السادة العلماء

مقدمة

هذا الكتاب مُوجّه بالدرجة الأولى لطلاب المسرح، وللقارئ العام بالدرجة الثانية. على حد علم الكاتب، يُمثّل هذا الكتاب أول محاولة باللغة الإنجليزية لتلخيص أهم أحداث تاريخ المسرح من أقدم العصور إلى يومنا هذا في مجلد واحد. لا يكشف الكتاب عن الكثير من الجديد، لكنه يُنتقي ويُنظّم القديم بطريقة مفيدة. ويُؤمَل أن يُعطي اتّساعه إحساسًا باستمرارية التطور المسرحي، وهو أمرٌ لا تُقدّمه إلا خمسون أو مائتا مجلد في مجالات مُتفرّقة.

في مخطط من هذا النوع، تعتبر مشكلة الاختيار مرعبة، وهي حتمًا مسألة شخصية. يتوقع المؤلف انتقادات كثيرة في هذا الصدد. "عشر صفحات لـ كذا، وليس سطرين لـ كذا!". لا شك أن بعض الشكاوى ستكون منصفة، ولكن من الواضح أنه من المستحيل إرضاء الجميع.

لم تُمنح الفنون المسرحية لبعض الحضارات القديمة، كالآشورية والمصرية وغيرهما، مساحةً كافيةً، لسببٍ بسيطٍ هو قلة المعلومات المتوفرة عن هذا الموضوع. وقد شكّلت الرقصات والمهرجانات الدينية، والدمى، وغيرها من الأشكال الدرامية البدائية، على ما يبدو، المسرح الوحيد الذي امتلكته. وهناك إغفالٌ أخطر، وهو إغفالٌ مؤسف، يتمثل في تطور المسرح في المستعمرات والأقاليم والجمهوريات المعتمدة ثقافيًا على أوروبا. فقد أُهملت كندا وأستراليا والمكسيك ودول أمريكا الجنوبية وأفريقيا تمامًا. والدفاع الوحيد هو أن المسرح في معظمها ليس سوى امتدادٍ للمسرح الأوروبي. فحيثما وُجدت لغة، وُجدت دراماها أيضًا.

سرعان ما يكتشف القارئ أن الأدب الدرامي لم يُركز عليه إلا قليلاً. ولتقديم دراسة وافية لهذا الموضوع الضخم، سيتطلب الأمر مجلدين منفصلين على الأقل. وسيكتشف أيضاً أن الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لم تُولَ اهتماماً يُذكر. ورغم أهمية هذه الأمور في تفسير مؤسسة كالمسرح، إلا أنها ذات أهمية ثانوية بالنسبة للدارس الذي كُتِبَ هذا الكتاب من أجله، أي دارس فنون المسرح.

كان هدف الكاتب ثلاثيًا: الإيجاز، والوضوح، والدقة. أول هذه الأهداف كان واقعيًا بلا شك: أما الهدفان الآخران فهما موضع شك. في مجلدين يحتويان على هذا الكم الهائل من الأسماء والتواريخ، يصعب تجنب الأخطاء، لا سيما بسبب كثرة العبارات المتضاربة في تاريخ المسرحيات والسير الذاتية. إن الرجوع إلى المصادر الأصلية للمعلومات في كل حالة شك يتطلب جهدًا يفوق عمرًا كاملًا.

قد يبدو حذفُ الإشاراتِ المُعتادةِ إلى المراجعِ في الحواشي مُجرّدَ اجتهادٍ، بل جحودًا، لكنّ إدراجَها كان سيُغيّرُ طبيعةَ الكتابِ برمتِها. لم يُصمَّمْ بروحِ العلمِ الحقيقي، فما من باحثٍ حقيقيٍّ يُفكّرُ في تأريخِ أحداثٍ مأساويةٍ لأكثرَ من ألفي عامٍ في بضعِ مئاتٍ من الصفحات. حاشيةٌ واحدةٌ كانت ستتطلبُ عشرةَ آلافِ حاشيةٍ أخرى، وهذا ما كان ليُضيّعَ أيّ مجالٍ للسرد.

ستجد الأعمال التي بنيت عليها سرديتي مُدرجة في نهاية هذا الكتاب. بعضها ذو طابع علمي بحت؛ والبعض الآخر مُشبع بالخيال الرومانسي. لم أعتمد على أي شيء من بعضها الآخر؛ بينما اعتمدت على الكثير من البعض الآخر. وامتنانًا، أود أن أعترف بأنني اعتمدت بشكل كبير على أعمال بارزة في مجالها، على سبيل المثال: مسرح العصور الوسطى لتشامبرز، والمسرح الصيني لزوكر، وكابوكي لكينكيد، وتاريخ المسرح في...

أمريكا، كتاب هوكينز عن المسرح الفرنسي، وكتاب ساند عن الهارليكوينادا، ومسرح العلية لهايغ، ومسرح رينيرت الإسباني، وتاريخ الفن المسرحي لمانتزيوس، والرسائل الرائعة للأستاذ ألارديس نيكول. ليس هدفي تجنيب الطالب عناء قراءة مثل هذه الروايات الممتازة، بل تحفيزه على ذلك.

وأخيرًا، أود أن أعبر عن امتناني لزملائي، بيرتون دبليو جيمس وجون كونواي، على اقتراحاتهما الببليوغرافية؛ ولزوجتي، بابيت هيوز، وصديقي، جورج سافاج، على مساعدتهما الصبورة في التدقيق اللغوي. .

—ج.

جامعة واشنطن، سياتل.

1 يناير 1928م.

ملحوظة

يتوجه المؤلف بالشكر إلى الناشرين والمحررين لمختلف الكتب والمجلات للسماح له باستخدام الرسوم التوضيحية.

لقد سمح الناشرون المذكورون أدناه بإعادة طباعة موادهم:./

هاركورت، شركة بريس 8، مسرح الفنون الشهرية، مجلة أورينت، مطبعة جامعة شيكاغو، شركة جون داي، صامويل فرينش، وشركة وارد ليونارد للكهرباء.

محتويات

الرسوم التوضيحية

المسرحيات البدائية

CHAPTER I

المسرحيات البدائية

من المستحيل تمامًا أن نقول إن الجنس البشري قد انغمس في نوع من الأفعال التي يمكن وصفها بالدراما. فمنذ القدم، يُقال إن البشر...

٦١ ٠٦٧ أ طقوسًا تنفيذية تُصنّف ضمن المسرحيات، مع أن غرضها دينيٌّ لا جماليٌّ. أنا وقد قيل مرارًا إن أساس كل فن هو الدين، وهذه المقولة لا تقبل الجدل في حالة الفن الدرامي.

الإنسان البدائي، أينما كان منزله، ومهما كان عصره،

؛يستخدم الرقص والموسيقى (أساس الدراما) في عبادة آلهته. ومن شبه المؤكد أنه سيُدرج الشعر في طقوسه، وإذا تطور بشكل صحيح، فسيضيف حوارًا نثريًا، مع أنه بحلول ذلك الوقت يكون قد قطع شوطًا كبيرًا نحو الحضارة. ليس عليه أن يتعلم هذه الأشياء من أي شخص آخر؛ فهي غريزية لديه. وهكذا نجد في كل ركن من أركان الأرض أعراقًا بشرية منعزلة عن بعضها البعض، ومع ذلك تصل إلى نفس الممارسات جوهريًا. تختلف الأشكال، لكن الروح واحدة دائمًا. ومع ذلك، لا بد من الاعتراف بأن الغريزة الدرامية موجودة بدرجات متفاوتة بين الشعوب المختلفة، حتى عندما تكون تلك الشعوب على نفس مستوى الحضارة. من الواضح، على سبيل المثال، أنه بينما لم يتقدم العبرانيون والمصريون والأتراك إلى أبعد من مجرد نوع بدائي من التعبير المسرحي، فإن اليونانيين والهندوس والصينيين واليابانيين حققوا في وقت مبكر من تاريخهم أنظمة مسرحية متقنة وفعالة للغاية. ليس هذا هو المكان المناسب لمناقشة...

4 قصة المسرح أسباب محتملة لمثل هذا الاختلاف. قد يفسر علماء الأنثروبولوجيا الأمر بشكل مُرضٍ، أو قد لا يفعلون؛ ولكن يجب أخذ المزاج العرقي والمناخ والدين في الاعتبار. هناك أمر واحد لا جدال فيه: ألا وهو أن الأعراق غير المسرحية المذكورة أعلاه ليست سوى حالات من التطور. لم تكن خالية تمامًا من الغريزة الدرامية - لقد فشلت فقط في تطويرها بعد نقطة معينة. أقام اليهود أعيادًا دينية تضمنت عملاً رمزيًا؛ وأدى المصريون رقصات دينية، وكان لديهم بالتأكيد مسرحيات الدمى؛ وكان لدى الأتراك على الأقل دمى الظل.

من وجهة نظرٍ ما، الإنسان ممثلٌ حتى قبل أن يكتسب لغةً موحدة، فالإشارة تسبق الكلام كوسيلةٍ للتواصل. يُعبّر المتوحشون العاديون عن كل شيءٍ تقريبًا باستخدام التمثيل الإيمائي، أو لغة الإشارة. ولفترةٍ طويلةٍ بعد استخدام الكلمات، يجب أن تُرافقها الإشارات، وإلا فلن تكون واضحةً تمامًا. توجد قبائلٌ اليوم لا يفهم أعضاؤها بعضهم بعضًا في الظلام، لذا فإن لغتهم المنطوقة غير كافية.

لكن التواصل ليس سوى دافع واحد في استخدام الإنسان البدائي للتمثيل الصامت. دافع آخر، أكثر أهمية بالنسبة لنا، هو إيمانه بالسحر الودي. محاطًا بأسرار الطبيعة، وافتقارًا إلى أي تفسير علمي لها، طور نظرية ساذجة مفادها أن التقليد فعل فعال. إنها نظرية منطقية تمامًا - بالنسبة للمتوحش. إذا جعلت صوت المطر يهطل، فسيهطل مطر حقيقي نتيجة لفعلك. إذا تنكرت في جلد جاموس وقمت برقصة جاموس، فستنجح في صيد الجاموس التالي. إذا صنعت تمثالًا طينيًا لعدوك ثم حطمته أو أحرقته أو شوهته، فسيعاني عدوك وربما يموت. لا شيء أبسط أو أسهل فهمًا من هذا الاعتقاد. ومع ذلك، فإن المغزى بالنسبة لنا هو أنه يؤدي حتمًا إلى فن التقليد، أو التمثيل. إنه ديني في جوهره، لأن السحر عملية إلهية، و

إن استحضار السحر هو مناشدة للآلهة. ولكنه نوع عملي للغاية من الطقوس الدينية: فهو يهدف إلى نتائج فورية.

قد يُسأل في هذه المرحلة لماذا يتحول الفعل المُحاكي دائمًا إلى نمط إيقاعي، يتبع إيقاعًا موسيقيًا منتظمًا. والجواب هو أن الإنسان إيقاعي بطبيعته - وخاصة على الجانب العاطفي. فكلما زادت شدة عاطفته، زادت قوة إحساسه بالإيقاع. ولا يحتاج إلى أن يُعلَّم كيفية قرع الطبل بإيقاع منتظم، أو الرقص على دقات الطبل؛ فهو يعرف كيف. إن دقات نبضه، وإيقاع أنفاسه - هما ما منحاه منذ ولادته الإحساس بالإيقاع. ولا ينقص الإحساس بالإيقاع إلا في الإنسان المتحضر. فالإنسان المتحضر وحده يكتب النثر - أما المتوحش فيقتصر على الشعر.

في الدراما البدائية، هناك دائمًا قناع. لماذا؟ هناك عدة أسباب. أولاً، لأن المؤدي يرغب في أن يبدو مثل الحيوان أو الشيء أو الشخص الذي يقلده. القناع سحر. يصبح مرتديه في الوقت الحالي مثل أصل القناع. إذا كان قناع إله، فإن مرتديه يمتص شيئًا من الجوهر الإلهي؛ إذا كان قناع حيوان، فإن صفات الحيوان تُنقل إلى الراقص، أو في بعض الحالات، تصبح الحيوانات أكثر وفرة من خلال سحر الرقص. ثم هناك عمل الحرب. من المرغوب فيه بث الرعب في قلوب العدو. سيحقق قناع بشع ذلك، حتى لو تم ارتداؤه قبل المعركة بوقت طويل، أثناء رقصة الحرب. سيشعر العدو، على بعد أميال، وهو يرقص حول نار معسكره، بالتأثير الشرير لهذا القناع. هذا هو السحر. مرة أخرى، هناك حفل البدء - وهو جزء مهم للغاية من الحياة البدائية. تقوم جميع القبائل المتوحشة تقريبًا، سواء في أستراليا أو أمريكا الشمالية أو إفريقيا أو بولينيزيا أو في أي مكان آخر، بإجراء طقوس بدء معقدة. الأولاد في سن البلوغ، هم المبتدئون. أحيانًا تمتد الطقوس ليومين،

الوقت الذي يخضع فيه الأولاد لانضباط صارم من قبل رجال القبيلة. يتم استبعاد النساء دائمًا من الحفل، ويتم إجراؤه في سرية تامة. الغرض الرئيسي من الحدث هو إقناع الأولاد بمسؤوليات الرجولة؛ وآخر هو تعريفهم بأساطير وتاريخ القبيلة؛ وآخر هو غرس الخوف من آلهة القبيلة في نفوسهم. لتحقيق هذه الغايات، يتعين على بعض الرجال تجسيد كائنات خارقة للطبيعة؛ ويجد آخرون أنه من الضروري تمثيل الأساطير القبلية؛ ولكن في أي حال، يجب اللجوء إلى الأقنعة. 075 يمكن أن نرى، لذلك، أن القناع لا غنى عنه للدراما البدائية. عندما لا يعمل السحر على مرتديه، فإنه على الأقل يغرس الخوف الصالح في قلوب الجيل الأصغر. ومع تطور الدراما، من الواضح أن القناع يأخذ دلالات أخرى غير هذه، ولكن يجب الاحتفاظ بها للمناقشة اللاحقة.

تكمن فكرة التكفير والتضحية، بطبيعة الحال، في العديد من أشكال الدراما البدائية. يعتقد المتوحش (11911211) أن معاناة الإنسان يجب أن تُرضي الآلهة، وكلما زادت المعاناة، زادت رحمته. يؤدي هذا الاعتقاد إلى التضحية بالبشر والحيوانات، وإلى تعذيب الذات. قدّم الإغريق الأوائل أرواح العذارى لإلههم المتعطش للدماء؛ وفي وقت لاحق، استبدلوا الضحايا البشرية بالأغنام والحيوانات الأخرى، وأخيرًا أقاموا طقوسًا للتضحية دون إزهاق أي روح، حيث كان الاحتفال بأكمله عملاً رمزيًا. يوضح هذا التطور بوضوح نمو الدراما.

تتضمن رقصة الحب دراما أساسية أخرى. تقدم معظم القبائل نماذج منها. قد تكون المناسبة إما الخطوبة أو الزفاف أو كليهما. عادةً ما يؤديها العروسان، بينما يكون الباقون متفرجين، ولكنها عند بعض الشعوب رقصة عامة. قد تتبع موضوع المغازلة والمطاردة والمقاومة والأسر (وهي دوافع شائعة في رقصات العرض الحديثة)، أو قد ترمز إلى جوانب عديدة من الحياة الزوجية. إنها ليست...



010 فنون المسرح 1494212.

*طبق*أنا: رقصة الذرة الخضراء. الهنود الأمريكيون في المكسيك. رسم ويليام هندرسون.

تميل المسرحيات البدائية إلى أن تكون حساسة، إذ يُعامل المسائل الجنسية بصراحة من قِبَل من يعيشون بالقرب من الطبيعة. وتلعب الرقصات المغرية دورًا هامًا في الاحتفال، وهذه هي المرحلة التي قلّدتها المجتمعات المتحضرة وأعجبت بها أكثر من غيرها.

سبق أن ذُكر أن رقصة الصيد كانت من أوائل المسرحيات الراقصة التي تطورت في المجتمع البدائي، حيث اعتمدت أكثر القبائل بدائيةً على لحوم الحيوانات كمصدر للغذاء. ولكن في النهاية، حلت الزراعة محل الصيد كنشاط عملي، ومنطقيًا، كموضوع للرقص أيضًا. يُطبق السحر على عالم النباتات، وخاصةً على عملية زرع البذور، وعلى استمطار المطر. ويُقال إن الإغريق الأوائل اعتقدوا أن زارع البذور يمكنه التأثير على ارتفاع الحبوب بالقفز في الهواء أثناء بذرها. فكلما ارتفع قفزه، ارتفعت السيقان. ومن السهل أن نرى أن رقصة الزارع تطورت من هذا الاعتقاد، أولًا كسحر عملي، ثم كشكل جمالي يُعجب به لذاته. وربما يُعزى القفز العالي في رقص الباليه الحديث إلى دافع أصلي من هذا القبيل. أما استمطار المطر، فهو من أكثر المسرحيات عالمية. منذ اللحظة التي يؤمن فيها الإنسان بالنبات، يشعر أن حياته في يد إله المطر، وأن أدنى علامة على الجفاف تدفعه إلى دوامة التضرع. يبتكر كهنة القبائل هذه الطقوس، التي تتضمن عادةً تقليد سقوط المطر والرعد والبرق، وتستمر القبيلة في طقوسها حتى يهطل المطر أو حتى يتعب المتوسلون.

بالإضافة إلى مسرحيات الحب والكراهية والحصول على الطعام والتلقين والتضحية، قد يؤدي أشخاص بدائيون عروضًا تمثيلية تاريخية لا يظهر فيها عنصر السحر إلا بدرجة ضئيلة. تُثري حياة الأسلاف الأبطال والأبطال الأسطوريين القصص، ويكون الحدث بمثابة عرض مسرحي. ولكن حتى مع تصنيف هذه الأعمال بشكل منفصل، يجب أن ندرك أنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بأشكال الدراما الأخرى، وأن...

ليست الدوافع جمالية بالدرجة الأولى، بل وظيفتها الأساسية هي تعزيز الولاء والشجاعة لدى المحاربين، وهو دافع يربطهم برقصة الحرب.

لحسن الحظ، ليس من الضروري لطالب الدراما البدائية أن يبني استنتاجاته على التاريخ القديم. يوجد 51111 وفرة من القبائل المتوحشة الموجودة، وعلى الرغم من أن الحضارة قد كبحت في بعض الحالات "مسرحيتهم" التقليدية، إلا أن هناك عددًا كافيًا من الاحتفالات التي تمارس اليوم لتزويد الباحث بجميع الرسوم التوضيحية التي يحتاجها. في الكونغو، يدور الرجال السود على أنغام ترانيم الفودو؛ وفي أستراليا، يروع رجال الأدغال بعضهم البعض بالأقنعة والموسيقى الخارقة للطبيعة؛ وفي جزر بولينيزيا، يضرب السكان الأصليون ذوو البشرة الدهنية طبول توم توم ويرقصون طقوسهم السحرية للحب والكراهية والحرب؛ وفي ألاسكا وكولومبيا البريطانية، يؤدي الهنود والإسكيمو أسرارهم بأقنعة مروعة تحت أعمدة الطوطم الشاهقة؛ في أريزونا ونيو مكسيكو، يُقيم الزونيون والـ ١٠٢٧٢١٠٥ طقوسًا مهيبة لإله الشمس. وقد أُلغي التعذيب من بعض هذه الطقوس، إذ كان يُحظر من قِبَل أصحاب السلطة البيض، لكن المشهد الدرامي لا يزال يُمارس بجدية كما كان قبل ألفي عام.

لا يوجد خط فاصل بين الدراما البدائية والحضارية. أي تمييز بينهما يجب أن يكون اعتباطيًا تمامًا. في جمال الحركة الجسدية، وثراء الأزياء، وفعالية الموسيقى، وقوة الأقنعة، غالبًا ما تتفوق الدراما البدائية على دراما الثقافة؛ وفي التعبير الأدبي، ودقة التفكير، والمعدات الميكانيكية، والتنظيم، تتفوق الأخيرة بوضوح. ولعل عنصر الكوميديا هو أفضل وسيلة للتمييز. الدراما الوحشية مأساوية دائمًا - جديتها طاغية؛ أما الدراما المتحضرة فتُدخل روح الكوميديا.

مهما كانت استنتاجاتنا في هذا الشأن، يجب أن ندرك التأثير القوي الذي مارسه الفن الوحشي على المسرح الحديث. لقد أثرت إيقاعات الكونغو البربرية على المسرح الحديث.

لم تقتصر المسرحيات البدائية على عروض الفودفيل والكباريه فحسب، بل وصلت حتى إلى حرم الأوبرا وحفلات الأوركسترا السيمفونية شبه المقدسة. ووجدت أنماط الرقص من تاهيتي والمكسيك وبورما مكانها في مسرحنا. وتعكس ديكورات المسرح والأزياء ألوان وتصاميم البدائيين؛ وعاد القناع والدمية إلى الشعبية، وبرزت فضائلهما من أعلى المستويات. لقد واجه مسرح أوروبا في القرن التاسع عشر، المتغطرس بواقعيته الزائفة المتحضرة، تحديًا من الفن القوي والخيالي للوحشي. وإلى أي مدى سيصل في قبول الإلهام من مثل هذا المصدر أمر تخميني، ولكن لا جدال في أنه قد أخذ بالفعل معنى جديدًا من الاتصال.

58169 المراجع

لدراسة عامة عن السحر والدين البدائيين، راجع كتاب فريزر "الغصن الذهبي". العمل المرجعي عن الدراما البدائية هو كتاب هافيميريس "دراما الشعوب". كما يوجد وصف جيد في كتاب مانتزيوس "تاريخ الفن المسرحي، المجلد الأول". يُعد كتاب ريدجواي "دراما ورقصات الأجناس غير الأوروبية" ممتازًا في نفس المجال. للاطلاع على رسوم توضيحية وأوصاف توضيحية لاستخدام الأقنعة في المسرحيات البدائية، انظر كتاب ماكجوان وروس "الأقنعة والشياطين".

المسرح في آسيا

CHAPTER II

المسرح الهندي

HCrn لديها لفترة طويلة وأماة ياف

OpSposeTto تياي اع ية »و و قصيدة-

في جميع شؤون الشرق القديمة، تمتزج الأساطير بالتاريخ بشكل وثيق، ويملأ التكهن معنىت السجل، وتتفوق القيم الروحية على الحقائق المادية. كل هذا ينطبق بشكل ملحوظ على الهند، حيث يُتجاهل الزمن بشكل غامض.

لا أحد لديه فكرة واضحة عن أصل المسرحيات الهندية، ولكن من المؤكد إلى حد ما أنه حتى العصر الحديث لم تكن هناك مسارح مبنية على هذا النحو. ومع ذلك، كان هناك في العصور القديمة، على الأقل ثلاثة أنواع متميزة من الترفيه المسرحي، وكلها مرتبطة بشكل أو بآخر بالعبادة الدينية. أولها، والأقدم بالطبع، هو المهرجان في الهواء الطلق. نادرًا ما يخلو أي عرق من هذا الشكل من الدراما، وقد غرس الهنود (أو الهندوس، دعنا نقول) هذا الشكل من الدراما بإصرار لمدة ثلاثة أو أربعة آلاف عام. من الأفضل عدم المخاطرة بالتواريخ، ولكن يمكننا أن نؤكد دون تردد أنه قبل فترة طويلة من غناء الإغريق ورقصهم حول مذبح ديونيسوس، كان الهندوس يقدمون تكريمًا رائعًا لراما وغيره من الملوك المؤلهين. ونمت هذه الطقوس الدينية المبكرة إلى دراما (مُشكلة جيدًا وذات جاذبية أدبية) تمامًا كما فعلت الديثيرامب المتوحشة في أتيكا. ازدهر الرقص والغناء في الهند القديمة؛ لا تزال الرقصة الرمزية تُعتبر الهند موطنها. يُقام المهرجان في الهواء الطلق

1 كان مليئًا بالرقص والموسيقى والشعر. وفي بعض الأحيان، تحول إلى استعراض. وحتى اليوم، يحتفل الهندوس في

قصة المسرح: هكذا تُخلّد الحياة المقدسة لراما وكريشنا. يستمر مهرجان راما أحيانًا طوال شهر أكتوبر، بينما يستمر مهرجان كريشنا أسبوعين على الأقل.

النوع الثاني من المسرحيات في الهند هو الدراما الدنيوية أو شبه الدينية، التي يكتبها شعراء مثقفون، لتُعرض في قاعات القصور أمام الأمراء والضيوف المدعوين. يتوافق هذا النوع من الأداء بشكل وثيق مع مسرحيات عصر النهضة في أوروبا، وهو النتيجة الطبيعية لتلك الفترة التي أنتجت طبقة عليا مثقفة، وفي الوقت نفسه عددًا من الحكام الأثرياء ذوي الذوق الرفيع والفراغ. ولأن الدراما المبكرة في الهند دائمًا ما تكون ذات طابع ديني، فمن المحتم أن تستمر الدراما، لفترة طويلة بعد انفصال الفن المسرحي عن مكان العبادة ومناسبته، في عكس أصولها، محتفظة بالعديد من سماتها المقدسة، حتى لو كان دافعها دنيويًا. علاوة على ذلك، ولأن الدراما الشعرية تميل إلى تصوير حياة الأبطال المشهورين، فإنها تتجه بشكل طبيعي نحو الملوك، ولأن الملوك غالبًا ما يصبحون آلهة في الأساطير، فمن السهل فهم سبب استمرار بناء المسرحيات حول نفس المادة التي ألهمت الغناء والرقص والاستعراضات الطقسية. وينطبق هذا المبدأ في الهند تمامًا كما هو الحال في اليونان أو اليابان.

من غير المجدي تقدير قدم مسرحيات البلاط في الهند. يبدو من المحتمل أنها كانت موجودة قبل العصر المسيحي، ولكن إذا كان الأمر كذلك، فإن المسرحيات نفسها قد اختفت. إن أقدم مسرحية هندوسية باقية هي "شاكونتالا"، التي كتبها كاليداسا، ربما في القرن السادس أو السابع الميلادي. لا يستطيع العلماء إيجاد دليل قاطع على هذه النقطة، لكنهم جميعًا يتفقون على أن المسرحية تنتمي إلى العصر المسيحي، وأنها بالكاد كُتبت بعد القرن الحادي عشر الميلادي. يبدو أن الهندوس أنفسهم، على الرغم من حبهم الشديد لـ"شاكونتالا"، لا يكترثون كثيرًا بتاريخ كتابتها. وجهة نظرهم هي أنه طالما كانت مسرحية جميلة، فلا يهم كم عمرها. (موقف مثالي مثير للإعجاب، ولكن كم هو مزعج للغرب)

على أية حال، تمت ترجمة هذه الدراما الكلاسيكية إلى الإنجليزية لأول مرة في عام 1789، ومنذ ذلك الحين جلبت متعة عميقة لأجيال متعاقبة من طلاب الدراما الغربيين.

هناك دراما هندوسية أخرى من نفس الفترة تقريبًا وهي "عربة الألعاب" للشاعر غير المعروف. وقد تُرجمت هذه أيضًا إلى الإنجليزية، ومثل "أوشاكونتالا"، فقد أُديت بنجاح في مسرحنا الحديث. يوجد حوالي 24 مسرحية قديمة أخرى، لكن هاتين المسرحيتين هما أفضل الأمثلة على هذا النوع، وهما توضحان بوضوح مدى التميز الذي وصلت إليه الأدب الدرامي في بلاط الأمراء الهندوس. وقد كُتبتا بنثر مختلط وقصص مسلية للغاية، وتوفران فرصًا رائعة للتمثيل الدقيق. إنها بطبيعتها كوميدية أكثر من كونها مأساة، على الرغم من أنها لا تستبعد المشاعر. وتحتوي على التشويق، لكنها تتجنب العنف. وفي كل سطر تتنفس ضبط النفس والرقة النابعة من التعقيد الطويل. ولا تحاولان، كما تفعل الدراما اليونانية، كشف أعماق الروح البشرية وهي تناضل مع القدر. بل تعكسان روحًا أكثر خضوعًا - روحًا حكيمة للغاية بحيث لا تحارب القدر. ويلعب الحب دورًا مهمًا فيها، وكذلك الطبيعة - في الواقع، يهيمن عليها الجو الغنائي.

الطريقة التي عُرضت بها هذه المسرحيات هي موضع تكهنات. ومع ذلك، فمن المرجح أنها عُرضت على مسارح مرتفعة مؤقتة في قاعات الولائم أو الاستقبال، وأن الأمير وحاشيته احتلوا منصتين في وسط القاعة، مواجهين للمسرح، وأن جمهورًا كبيرًا دُعي لملء المساحة المتبقية في القاعة. ومن المشكوك فيه ما إذا كان قد تم استخدام ستارة أمامية، ولكن من شبه المؤكد أنه تم تعليق الستائر في الجزء الخلفي من المسرح، لتكون بمثابة خلفية للعرض. ربما تم رسمها لتمثيل مشهد العرض، أو ربما كانت مجرد ديكور محايد. تشير المسرحيات نفسها إلى أن الفرضية الأخيرة هي الأكثر ترجيحًا.

١٦ قصة المسرح: تنتقل الأحداث من مكان إلى آخر بسرعة كبيرة، ولو كانت الستائر تُمثل مواقع محددة، لاستلزم الأمر تغييرات سريعة، وتشمل هذه التغييرات نظامًا لآليات المسرح لم يكن معروفًا آنذاك، ولم يُشر إليه إطلاقًا في الدراسات المحلية عن المسرح الهندي. كُتبت المسرحيات نفسها بأسلوب تقليدي للغاية، ومن المنطقي افتراض أنها لم تُنتج بروح واقعية. علاوة على ذلك، من المعروف أن الممثلين الهنود كانوا بارعين للغاية في التمثيل الإيمائي، وعندما يُصقل التمثيل الإيمائي، يكون الديكور بسيطًا للغاية.

من أهم النقاط أنه لم يُثر أي اعتراض جوهري على وجود المرأة على المسرح الهندي. في الواقع، يفخر الهندوس بتمجيدهم للمرأة، وبالإنجازات الفكرية والفنية التي حققها هذا الجنس على مر القرون الطويلة من تاريخ الهند. ولعل السماح للممثلات في أيام كاليداسا يُفسر إلى حد ما الرقة الاستثنائية والفكاهة الراقية التي اكتُشفت في مسرحية "شكونتالا". كما قد يُفسر جزئيًا غياب تقاليد الأقنعة في المسرح الهندوسي. ومن الممتع، على أي حال، أن نتخيل أن البطلة الساحرة التي ابتكرها كاليداسا تُجسّدها فتاةٌ تشبه الزهرة بدلًا من رجلٍ مُقنعٍ أنثوي. لم تكن ممارسة تقليد تجسيد النساء، الشائعة في البلدان الشرقية الأخرى، غريبةً في الهند، بل أصبحت هناك من أكثر العادات نبلًا، إذ لم يكن الرجال سوى كبار السن والقبيحين.

أُوليَت كتابة المسرحيات والتمثيل المسرحي اهتمامًا بالغًا في الهند في العصور الوسطى، ووُضعت قواعد مُحكمة لتوجيه الكُتّاب المسرحيين والممثلين. وكان التنظير، في 21 طريقة، ممارسةً مُفضّلة لدى الهندوس، وفي مجال الفن المسرحي، أُعطيَ لهم مجالٌ كاملٌ للتفكير التحليلي. وصُنِّفت المسرحيات نفسها في كلِّ سياق.

تم تخصيص طريقة مقبولة وأشكال مناسبة لكل نوع. تم فرز عدد الأفعال وأسلوب اللغة وأنواع الشخصيات بعناية وترتيبها وفقًا للصيغة. كان هناك قسمان رئيسيان للغة - السنسكريتية والبراكريت. الأولى، الجليلة والقديمة والمتعلمة، خدمت غرضين أدبيين فقط، ووضعت في أفواه الشخصيات الذكورية الرئيسية (الآلهة والأبطال)، والثانية، لغة المحادثة في ذلك الوقت، استخدمتها جميع الشخصيات النسائية، سواء كانت بشرية أو إلهية، وشخصيات ذكورية ثانوية. علاوة على ذلك، تضمنت البراكريت سبع أو ثماني لهجات مميزة، وقد تم استخدامها بطريقة تقليدية للتمييز بين أنواع محددة من الشخصيات، حيث تشير اللهجة إلى الوضع الاجتماعي والمهنة والأصل الجغرافي لكل نوع. (ويمكن العثور على نظام موازٍ إلى حد ما في كوميديا القرن السادس عشر في إيطاليا، مع أنواع المهرجين من البندقية ونابولي ومدن أخرى، حيث احتفظت جميعها بمناطقية مميزة للكلام. ولو كان بعض أحرف اللاتينية الخالصة المنطوقة، لكان التوازي كاملاً.)

حاول منظرو المسرح الهندوسي أيضًا اكتشاف وتصنيف العديد من الحالات المزاجية أو الانطباعات الناتجة عن العرض الدرامي. بدءًا من فئات واسعة مثل الغريب والكوميدي والمثير للشفقة والمأساوي والبطولي والفظيع والبغيض والمعجزة، انتقلوا إلى تقسيمات فرعية لهذه إلى ما لا نهاية. وبعد استنفاد هذا الموضوع، قاموا بتجميع وتجميع وتصنيف 16165 من الممثل. وكانت النتيجة ثمانية وأربعين نوعًا من البطل وثلاثمائة وأربعة وثمانين نوعًا من الإناث والعديد من أنواع الشرير والكوميدي والمؤتمن وما إلى ذلك. يبدو كل هذا العمل، على الأقل للعقل الغربي، عقيمًا بشكل غريب، ولكن بالنسبة للهندوس يبدو أنه كان تمرينًا مرضيًا. يكمن اهتمام الطالب الحديث به في الدليل الذي يقدمه على الجدية التي أخذ بها العلماء الهنود المسرح.

كان أولئك الذين أدوا في المسرحيات المحكمة بلا شك

١٨. قصة المسرح، في الواقع، من الطبقة الراقية. لم يكن أحدٌ سوى المثقفين ليفهموا دقائق هذه المسرحيات، ناهيك عن الاستخدام الصحيح للغة السنسكريتية. لذا، من المنطقي افتراض أن ممثلي البلاط كانوا يحظون بالاحترام الكامل كالشعراء، وأنهم كانوا يعيشون في رخاء تحت رعاية الأمراء.

النوع الثالث التقليدي من المسرح الهندوسي، والذي لا نعرف عنه شيئًا عمليًا سوى أنه موجود منذ زمن طويل، هو العرض المتجول، الذي يتألف من مغنين وراقصين ومشعوذين وسحرة ومحركي عرائس. كان هؤلاء الفنانون دائمًا من الطبقة الدنيا، ورغم شعبيتهم لدى الجماهير، إلا أنهم كانوا دائمًا موضع ازدراء من قبل المثقفين. لا يمتلكون أي مسرح، وفي أحسن الأحوال مجرد منصة مؤقتة، فهم يتجولون من قرية إلى أخرى، يعرضون حيلهم ويكسبون عيشهم الضئيل. لا يتركون أي سجل أدبي، وتختفي أسماؤهم في الهواء. تنتقل أفضل أغانيهم ورقصاتهم وحيلهم إلى الجيل الجديد، ولكن هذا هو خلودهم الوحيد. لا شك في أن هذه الأشكال الزائلة من الترفيه قد ازدهرت لقرون لا حصر لها في الهند،!؟ يتتبع المرء تاريخ الدمية، ويعود حتمًا إلى شواطئ نهر الجانج؛ إذا كان ما يثير اهتمام الباحث هو الشغف، فالطريق هو نفسه. حتى اليوم، يُسحر المسافر في الهند بمآثر الاختفاء والتحول القديمة، بينما يُكرم دجالونا الغربيون مهد فنهم بارتداء الزي الهندوسي.

لم يظهر المسرح الاحترافي في الهند حتى القرن التاسع عشر، عندما أصبح التأثير الأوروبي مهيمنًا. خلال نصف القرن الماضي، بُنيت مسارح لا تختلف عن تلك الموجودة في أوروبا الحديثة في المدن الكبرى، وخاصة في بومباي، وتم تنظيم فرق مسرحية محترفة لتقديم الدراما المحلية والأجنبية. يُعد شكسبير من أكثر المسرحيات الهندية تفضيلًا، والآن تزدهر مدرسة جديدة من كتاب المسرحيات الهنود لتقديم الدراما الحديثة المحلية. وقد شوهدت فرقة من الممثلين الهنود مؤخرًا في لندن، وهي...

المسرح الهندي 19 من المتوقع أن تتبعه جولات أخرى إلى أوروبا. لقد أُعيد إحياء الموسيقى الدرامية والشعر على يد رابندراناث طاغور وكتاب هنود موهوبين آخرين، ويبدو أنه سيظهر قريبًا عدد كبير من المسرحيات الهندوسية الممتازة. لن تكون خالية من التأثير الغربي، لكنها ستحتفظ على الأرجح بالكثير من الجمال الكلاسيكي للهند القديمة. ستُفتن بالتأثيرات الواقعية للمسرح الغربي، وقد تستسلم لها أحيانًا، ولكن بالنظر إلى عمق الشخصية الهندوسية وقوة التصوف الشرقي، فمن الصعب أن تفشل في الاحتفاظ بقدر كبير من الرمزية الشعرية والجو الروحي. المسارح الجديدة في الهند هي مزيـج من القديم والجديد؛ فالمناظر الطبيعية، والتقاليد، والمواقف العقلية للممثلين والجمهور، مشوشة وغير متناغمة. في النهاية، سيتعين تصحيح هذه الأمور. ينبغي أن يبقى نوعان من المسارح: أحدهما يعكس أروع ما في التقاليد المحلية، والآخر يُحاكي ببراعة روح ومنهجية الاستشراق الحديث. في هذه الفترة الانتقالية، من الصعب التنبؤ بأي المسرحين سيبرز أقوى.

المراجع المختارة

هناك القليل من الروايات الجيدة عن المسرح الهندوسي. إحداها موجودة في كتاب مانتزيوس "تاريـخ الفن المسرحي، المجلد الأول"، وأخرى في كتاب هورويتز "المسرح الهندي 1/7". ويتناول كتاب بيشيفس "موطن مسرحية الدمى" مسرحيات الدمى الهندوسية القديمة. ومن الجدير بالقراءة أيضًا مقدمات الطبعات المختلفة من مسرحية "شاكونتالا" لكاليداسا.

111 614

المسرح الجاوي

عترا ر دواقة من المسرحيات اواة ياياساييييفت من ذلك

الشرق الأقصى، ولكنه أوضح في خطوطه العريضة من غيره، وقد لاقى استحسانًا أكبر لدى العقل الغربي الحديث. وإذا استثنينا الحضارات الكبرى في الهند والصين واليابان، نجد أن جاوة تمارس أقوى تأثير شرقي على فنوننا المعاصرة، ومعظم هذا التأثير يأتي مباشرةً من المسرح الجاوي، إذ لا يوجد في جاوة أي فن مستقل عن المسرح.

العرق الملايوي (الذي ينتمي إليه الجاويون) مكرس لعبادة الأسلاف، وفي هذه الممارسة يمكن اكتشاف أصل المسرح الجاوي. في رغبتهم في استحضار أرواح أسلافهم المقدسين، ابتكر الجاويون دمى ظل منحوتة من جلود الحيوانات، ورُسمت بتصاميم تقليدية. تتميز هذه الدمى المسطحة، التي تسمى purva:24924315، بملامح حادة ومبالغ فيها وأذرع وأرجل طويلة رفيعة وأصابع منحنية مدببة. يتم التحكم فيها عن طريق عصي خشبية متصلة بالأذرع، وتُحمل فوق رأس المشغل، الذي يجلس على سجادتين بين مصباحين وشاشتين. لا ينجذب انتباه الجمهور إلى الدمية نفسها، ولكن إلى الظلال المتحركة التي تظهر بواسطتها على الشاشة. في الأصل، كان يتم التحكم في 494715 بواسطة رب كل أسرة، وكان المتفرجون أعضاء في عائلتين معينتين، ولكن في نهاية المطاف انتقل هذا الواجب إلى أيدي الكهنة، ومع تطور الفن إلى أيدي الدالانج، أو المتلاعبين المحترفين.

ليس من الممكن تحديد مدى قدم "بورفا" (و242ر). يعود تاريخها إلى القرن السابع، ولكن يُعتقد أنها أقدم بكثير. ومثل غيرها من الظواهر الشرقية، تتلاشى في غياهب الزمن التي لا تُسجل. ما يمكن قوله هو أنه، على غرار الطقوس الدينية التقليدية، تجاوز فن "بورفا" (و24229) استخدامه الأصلي، وأصبح يُفسر جميع أنواع الأساطير الملايو-بولينيزية، ثم مزجها لاحقًا، تحت تأثير ديانة وفلسفة الهندو، بالأساطير والتاريخ الشرقي. وقد قدّمت الحكايات الملحمية الهندية (0021020012122 و1021102202)، دراما للمسرح الجاوي، لا تقل أهمية عن المهرجانات ومسرحيات البلاط في الهندوستان.

لم يتسع نطاق عروض عرائس الظل فحسب، بل شهد تطورًا كاملًا للعرائس نفسها. وكانت الخطوة الأولى في هذا التطور هي صنع 94922 كليتيك، أو عرائس 2768 من الخشب اللين في أشكال ثنائية الجوانب (أي غير مستديرة تمامًا)، والتي كانت أكثر إنسانية في مظهرها من عرائس الظل، ولم تُستخدم لإلقاء الظلال، بل كان الجمهور يراقبها. وتزامنت هذه الخطوة نحو الواقع المادي زمنيًا مع علمنة المسرحيات، ويمكن اعتبارها مؤشرًا على الابتعاد عن عبادة الأسلاف.

ثم ظهرت الدمى الخشبية "غوليك" (0294915)، المنحوتة بشكل دائري، والتي يمكن عرضها من جميع الجوانب. تتميز هذه الدمى بطابعها الفريد، ويمكن تمييزها عادةً من خلال كونها عارية من الخصر إلى الأعلى، لكنها ترتدي ملابس حقيقية من الخصر إلى الأسفل. يتم تحريكها بواسطة قضيبين يمران عبر مركز الجسم، وعصي مثبتة في اليدين. تحتفظ هذه الدمى في تصميمها بالعديد من أوجه التشابه مع سابقاتها، لكنها تميل بشكل ملحوظ إلى المظهر البشري الطبيعي.

المرحلة الرابعة في هذا التطور المسرحي المثير للاهتمام هي مرحلة مهمة. فهي تقدم لنا، تحت عنوان

ويوهوهرتوفنغ، ليست دمىً في ٢١١، بل ممثلون أحياء يرتدون أزياءً وأقنعةً تقليدًا للدمى. تُصنع الأقنعة من الجلد أو الخشب، وتُثبت على الوجه بحزامين من الداخل، يمسكهما الممثل بأسنانه. لا يتكلم الممثل، إذ تُردد جميع سطور المسرحية (كما في حالة الدمى) بواسطة ٠٢١٨١٥. حركات الممثل هي تقليد دقيق لحركات الدمى، وهي تقليدية للغاية. إنها ليست طبيعية، بل أنماط رقص مُصممة. يُصاحب العرض دائمًا موسيقى (تُقدمها أوركسترا من الآلات المحلية)، والحوار مزيج من الغناء والترانيم. لا تُمثل جميع الشخصيات المُجسّدة بشرًا، ولكنها غالبًا ما تُصوّر حيوانات. الدببة والنمور والخيول والتماسيح مواضيع شائعة. يُفترض أن هذا الابتكار، ظهور الممثل الحي، قد حدث في مكان ما حوالي عام ١٠٠٠.**إعلان**

من القناع، لا يفصلنا عن مكياج الرسم سوى مسافة قصيرة. مع اقتراب الدراما التقليدية من الواقع، تميل إلى التخلي عن مظاهر الطقوس الوحشية والمبالغة الفاضحة. لذا نجد في 2412115 كيدوك الممثل الحي في المسرح الجاوي بدون قناع، لكنه لا يزال يرسم ملامحه بحيث تشبه القناع إلى حد ما. حركاته أيضًا، وإن كانت تختلف قليلاً عن أسلوب الدمى المتحركة، إلا أنها تحتفظ بإيقاع الزوايا السابق. لا يزال التمثيل رقصًا.

أخيرًا، ولكن ليس حتى القرن التاسع عشر، ومن خلال احتكاكه بالحضارة الأوروبية، ظهر إنسان الغاب 292915. في هذا الشكل النهائي للتطور الدرامي، يُخفف الممثل من مكياجه إلى أدنى حد، ويُغني ويُلقي نصيبه من الحوار، ويُقلّد حركات الحياة البشرية العادية. ومع ذلك، لم يُحلّ هذا الأسلوب الحديث محلّ التقاليد المسرحية القديمة في جاوة. ولحسن حظ المؤرخ، فقد حُفظت جميع الأنماط التطورية، بل واحتفظت بشعبيتها.

From *Orient Magazine.*



Plate 2: Javanese Shadow Puppets.

المسرح الجاوي، أقدمها على الإطلاق، لا يزال يحظى بمتابعيه، وقد يعمر أطول من منافسيه. لا شك أن هذا الشكل الأول من المسرح الجاوي هو الذي ترك أعمق أثر في العالم الغربي. في إحياء فن الدمى الذي شهده أوروبا وأمريكا في القرن العشرين، وجد الظل الجاوي مكانة مرموقة. وقد أسرت ملامحه الفريدة وإيماءاته الآسرة الفنانين والجمهور على حد سواء.

كما ذُكر في بداية هذا الفصل، يُعدّ المسرح أصل جميع الفنون في جاوة. يقتصر النحت والرسم على صناعة الدمى؛ أما الأدب فهو دراماهم بشكل شبه حصري، والرقص هو جوهر تعبيرهم المسرحي؛ وتُؤلف الموسيقى وتُقدّم بمصاحبة درامية؛ أما قاعة 6814020 (قاعة ذات عمودين وسقف، لكنها مفتوحة على الهواء من جانبين أو ثلاثة) فهي نوع من المباني المصممة للمعارض، وهي المساهمة المحلية الوحيدة في العمارة. حتى الباتيك، المألوف لدى جميع الغربيين هذه الأيام، يجد زخارفه الرئيسية في الأشكال والرموز المسرحية. في الواقع، من غير المرجح أن تُعبّر أي حضارة أخرى عن نفسها بشكل كامل من خلال الفن المسرحي كما هو الحال في الجاوية.

قد يعتبر طلاب المسرح هذا المسرح، الذي يقع خارج المسار المطروق، والذي يخلو من أي مقدمات كبيرة، مثالاً بارزًا على التطور من الطقوس الدينية إلى الفن الدنيوي، ومن عالم الخرافات إلى عالم الواقع - وهو التطور الذي يمثل قصة المسرح في كل أنحاء العالم تقريبًا."

المراجع المختارة

أُعطيت مساحة كبيرة للدمى الجاوية في كتاب جوزيف "كتاب الماريونيت". كما توجد بعض التعليقات والرسوم التوضيحية الممتازة في أعداد مختلفة من مجلة "الماريونيت"، العدد الثاني، التي نُشرت عام ١٩١٨ تحت إشراف إدوارد.

غوردون كريج. نُشرت عدة مقالات حول الموضوع نفسه بين الحين والآخر في مجلة "القناع" ومجلة "فنون المسرح الشهرية". ويرد وصف موجز، ولكنه مثير للاهتمام، لمسرحيات الظل الجاوية في كتاب أندرسون "أبطال مسرح العرائس".

الفصل الرابع

المسرح الصيني

قد تزعم الهند أنها موطن الفن الدرامي، ولكن الصين قد تنازعها هذا الادعاء، وهي[1] التي كما نعلم وصلت إلى درجة عالية جدًا من الحضارة.

الهييزة قبل فجر العصر المسيحي. لا يُمكن تحديد تاريخ تطوير الصينيين للفن المسرحي، لكن يُعتقد من قِبل السلطات أنه منذ عام 2000 ميلادي، كان لديهم مهرجانات دينية درامية، وعروض حمقى البلاط، ولاعبو خفة، وبهلوانيون، وراقصو سيوف، وغيرها من رواد الدراما الشرعية. في العصور القديمة، يُفترض أنه لم تكن هناك مسارح، لكن المعابد والقصور كانت تُؤدي الغرض. لطالما أبدى الصينيون اهتمامًا حيويًا بالعروض، وكانوا مولعين بالموسيقى. اخترعوا الألعاب النارية، واستخدموها بطريقة مُتقنة قبل وقت طويل من معرفتها بالعالم الغربي. ومع ذلك، على الرغم من ازدهار المسرحيات الصينية في وقت مبكر، يبدو أن الدراما لم تظهر إلا في فترة متأخرة نسبيًا. لا تعود أقدم نماذج الأدب الدرامي الصيني إلى أبعد من القرن السادس الميلادي، وهذه النماذج بدائية للغاية في بنيتها. في الواقع، لم يكن الأمر كذلك حتى عهد أسرة يوان. (1280-1368)، في عهد أباطرة المغول، تم تأليف عدد كبير من المسرحيات المتطورة.

يشير الصينيون أنفسهم إلى القرن الثامن باعتباره بداية المسرحيات الاحترافية. في ذلك القرن، وظّف الإمبراطور مينغ هوانغ عددًا من الممثلين في بلاطه، وأنشأ تقليد الممثلين المنظمين. أطلق على كوميدييه اسم "طلاب حديقة الكمثرى".

 قصة المسرح، مما يشير ربما إلى أنهم كانوا يُقدمون عروضهم في إحدى الحدائق الملكية،* ولا يزال هذا الاسم الشعري يُطلق على الممثلين. يُقال إن مينغ هوانغ كان يضم ما يصل إلى ثلاثمائة ممثل في فرقته، وأنه كان يُخرجهم بنفسه. مهما يكن من أمر، فمن المؤكد تمامًا أن الدراما الصينية، بفضل رعاية البلاط، قد ترسخت كشيء يتجاوز الاحتفال الديني، وأُعطيت أساسًا لمبادئ فنية محددة.

على الرغم من التأييد الملكي، لم يُقبل حكماء الصين القدماء الدراما كفن رئيسي. كان الشعر والفلسفة والرسم من أهم الفنون، فلجأت إليها أرقى العقول. كان الاعتراض الرئيسي للعلماء على الدراما هو أنها بطبيعتها يجب أن تُكتب باللغة العامية، بينما الشعر والفلسفة، المخصصان لقلة من المتعلمين، يمكن كتابتهما باللغة المتعلمة. كان لدى الصينيين في ذلك الوقت، ولا يزالون، لغة إينغواغبية كلاسيكية مميزة تمامًا عن لغة حديثهم، وكان من غير العملي لفن عام مثل الدراما أن يستخدم وسيلة محدودة في جاذبيتها. يعود سبب تحسن الدراما خلال عهد أسرة يوان إلى أن حكام المغول طردوا علماء البلاط القدامى من مناصبهم المرموقة وتركوهم يعتمدون على أنفسهم. وهكذا، تُرك العلماء لمواردهم الخاصة، فساوموا، بحكم الضرورة، بالانقياد إلى تأليف المسرحيات والروايات - أي إلى الأشكال الأدبية الشعبية.

أخذ كُتّاب مسرحيات القرن الرابع عشر حبكاتٍ طوّرها أسلافهم الأكثر تواضعًا، وحسّنوها من حيث الحوار والبنية. تتألف مسرحيات تلك الفترة النموذجية من عدة فصول، من أربعة إلى عشرين فصلًا، وعادةً ما تُرتّب في مجموعات من أربعة فصول لكل منها، وتُشكّل هذه الرباعيات وحدات إنتاج مستقلة. تتضمن العديد من المونولوجات، وتحتوي هذه المقاطع على نداءات عاطفية قوية، وحوارات تُركّز بشكل رئيسي على العرض. تُعلن الشخصيات عن نفسها عندما تصادف...

المسرح، على غرار كل الدراما المبكرة، وشخصيتين مختلفتين تهيمن على كل فصل في الرباعية المعطاة، وبالتالي يتم عرض أربعة ممثلين من النجوم الأربعة لصالحهم.

مع نهاية عهد أسرة يوان، حدث تغيير كبير. طُرد المغول من السلطة، وبدأت فترة من الرخاء والتوسع العظيمين. كانت أسرة مينغ (1368-1644) عصرًا ذهبيًا في الصين. وهي تتوافق بشكل ملحوظ مع العصر الإليزابيثي في إنجلترا، سواء من حيث الوقت أو طبيعة إنجازاتها. انتشر الفن الدرامي في جميع أنحاء البلاد، وكُتبت مسرحيات لا حصر لها، منها ستمائة مسرحية معروفة. لم تكن المسرحيات أكثر عددًا من ذي قبل فحسب، بل كانت أطول أيضًا. وصل بعضها إلى طول محير يبلغ ثمانية وأربعين فصلًا. لكنها كانت لا تزال قابلة للتقسيم إلى أقسام مستقلة إلى حد ما، وكان العدد الإجمالي للفصول قابلًا للقسمة دائمًا على أربعة. يجب اعتبارها دورات بدلاً من مسرحيات فردية. لقد صححت الاتجاه السابق نحو نظام النجوم، وسمحت بتوزيع أكثر عدلاً للأجزاء.

شهدت سلالة المانشو (1644-1912) تطورًا أكبر للمسرح، وشاعت الدراما العسكرية الصاخبة. وأصبحت مبارزة السيوف جزءًا لا يتجزأ من الأحداث المسرحية، وأصبح المحاربون التاريخيون أبطالًا شعبيين. في الدراما القديمة، كان البطل عادةً طالبًا، نجح بفضل علمه النابغ وقدرته على اجتياز الامتحانات الحكومية، في الارتقاء من دور تلميذ المدرسة المتواضع إلى دور رجل الماندرين المتغطرس. في الواقع، لم يختف هذا الموضوع، إذ لا يزال شائعًا على المسرح الصيني، ولكن تحت التأثير الحربي للمانشو، سيطر على...لقد تم تحدي الآسية بشكل جدي.

المسرحيات الصينية، أو الأوبرا، كما ينبغي أن تُسمى، لأنها تُمثل على أنغام الموسيقى، ويُغنى معظم الحوار فيها، تُثير الحيرة والتسلية في آن واحد بالنسبة للغرب. يتساءل الطلاب كثيرًا عن سبب عدم وجود ترجمة إنجليزية.

ترجمة المسرحيات الصينية. الإجابة 15 هي أنه، بصرف النظر عن الصعوبات الظاهرة في ترجمتها، فإنها بالكاد تستحق الجهد المبذول. فهي عاطفية، ودرامية، وأخلاقية، وطويلة. ومثل نص أوبرا إيطالي متوسط، تُكتب المسرحية الصينية كذريعة للغناء والرقص، ولا تدعي أي تميز أدبي خاص. ولطالما اعتُبر المسرح في الصين فنًا ديمقراطيًا، وقد اتخذ المستوى الفكري للجماهير دليلاً له، وتجنب، مع استثناءات قليلة، التفاصيل الدقيقة والعميقة. وكان غرضه المزدوج هو الترفيه والتوجيه. وهذا وحده تفسير كافٍ لجودة قصة مدرسة الأحد التي تتخللها. في الدراما الصينية، يكون البطل دائمًا منتصرًا، والشرير دائمًا يُعاقب. وتقول السلطات المختصة إنه في ذخيرة المسرح الصيني بأكملها لا يوجد نموذج حقيقي للمأساة.

ومع ذلك، إذا لم يُثري فحص الدراما الصينية مخزوننا الأدبي، فإن فن المسرح الذي نشأ حولها يُكافئ دراستنا بالتأكيد. مبنى المسرح نفسه مثير للاهتمام. بسيط معماريًا، ويتم إعادة إنتاجه بشكل موحد تمامًا في جميع أنحاء البلاد. الفرق الرئيسي بين المسارح المختلفة هو الحجم. المبنى مستطيل الشكل، مربع تقريبًا، ويتسع لسبعمائة أو ثمانمائة شخص. غالبًا ما يكون مكشوفًا، باستثناء ما فوق المسرح والمعارض، ولكن قد يكون له سقف مسطح مع كوة في المنتصف. المدخل الرئيسي للمسرح هو من خلال مدخل مزخرف كبير يواجه الشارع، وفي الطرف المقابل من القاعة يوجد المسرح، ومنصة تبلغ مساحتها حوالي ٢٢٥-٤١٦٤٦ ٤٦٦٢ قدمًا مربعًا وارتفاعها خمسة أو ستة أقدام، بارزة في الجمهور. فوق المسرح يوجد سقف يدعمه في الزوايا عمودان مرتفعان مطليان بألوان زاهية ومغطاة بنقوش مذهبة. يمتد درابزين منحوت ومطلي حول المسرح، ويشكل حاجزين بين الممثلين والجمهور، ويحيط بالمسرح درابزين زخرفي مماثل.

المسرح الصيني ٢ و السقف. المسرح بأكمله هو تمثيل تقليدي لواجهة معبدين - يشهد بشكل لا لبس فيه على أصل الدراما.

الجدار الخلفي للمسرح ١٣ مغطى بستائر مطرزة بإتقان، ويحتوي على بابين متناظرين على اليمين واليسار، ومغطاة أيضًا بستائر. رُبطت قطع صغيرة من المرايا على هذه الستائر. أرضية المسرح مغطاة بسجادتين فخمتين، وقطعتي أثاث، كرسيين، وطاولتين، وما إلى ذلك، أمام أنظار الجمهور. لا توجد ستارة أمامية.

الطابق الرئيسي من القاعة مُقسّم إلى مقصورات تحتوي على مقاعد وطاولات وكراسي. يتسع كل مقصورة لخمسة أشخاص أو أكثر. تمتدّ الشرفة حول ثلاثة جوانب من القاعة. تُقسّم المقاعد الأولى في الطوابق 9100-21101163 إلى مقصورات، وتُعتبر أفضل المواقع. عادةً ما تشغل النساء اللواتي يحضرن المسرح هذه المقاعد. يُمكن الوصول إلى الشرفات عبر سلالم تقع على كلا الجانبين في الجزء الخلفي من القاعة.

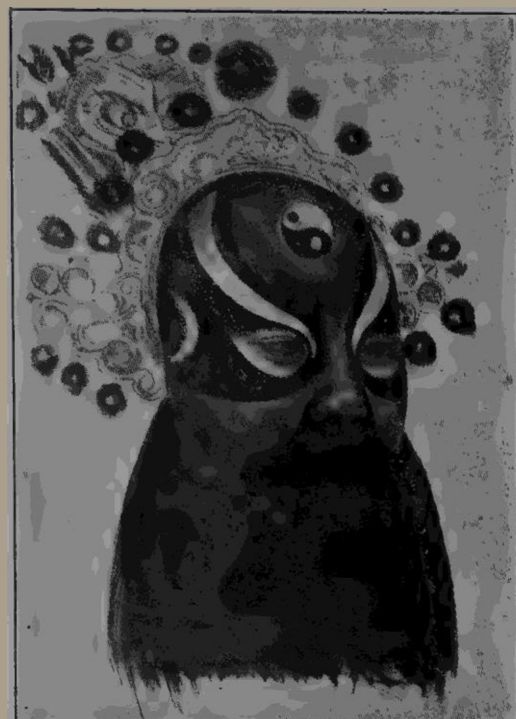
تبدأ العروض في وقت متأخر من بعد الظهر أو في وقت مبكر من المساء، وتستمر حتى بعد منتصف الليل. قد يبدو عرض مدته ست أو سبع ساعات طويلًا للغاية بالنسبة للغربيين، لكن الصينيين صبورون. يجب أن نتذكر أيضًا أن هذه أوبرا وليست مسرحيات، وأن الجمهور قد استمع إليها مرارًا وتكرارًا، ولا ينتبه إلا عندما يشاء. يأتي رواد المسرح متأخرين، لأن أفضل الممثلين غالبًا لا يظهرون إلا في التاسعة أو العاشرة مساءً، وفي المشاهد المملة أو التافهة، يمكن للجمهور شرب الشاي والتدخين والاسترخاء. أجواء هذا المسرح أقل توترًا بكثير من أجواء المسارح الغربية التقليدية، حيث يجب الحفاظ على الكرامة والصمت رغم ضيق المكان. هناك بالفعل شيء من روح الكباريه في المسرح الشرقي الأصيل. يُحاط المسرح نفسه بمقاهي الشاي والمطاعم، ومن الممكن تخفيف ملل الأوبرا بأقل جهد. وتُعزز هذه الامتيازات بامتياز آخر...

٣٠- قصة المسرح كادت أن تختفي من المسارح الغربية، أي حق المتفرج في التعبير عن نفسه بحرية تجاه الممثل أو المسرحية لحظة إثارة انفعاله. تُضفي صيحات الاستحسان أو اللوم طابعًا مميزًا على الأداء الصيني التقليدي، وتُضفي نكهةً رائعة على روح المناسبة. ورغم أن حس اللباقة المعاصر قد منع هذا العرض الطبيعي للمشاعر في مسرحنا، إلا أن هناك من يعتقد أن المعايير الفنية قد انخفضت بإلغاء الهمس. ومهما يكن، يجب على الممثل الصيني أن يُراعي مزاج جمهوره.

لعل أبرز ما يميز المسرح الصيني هو تقاليده المسرحية. فالخصائص والأزياء والديكورات كلها رمزية بكل بساطة، لكنها حتمية، وتتبع تقاليد مألوفة وقديمة. ومهما كان الانزعاج أو الملل الذي قد يشعر به الأجنبي من الأوبرا الصينية، فإنه سيجد نفسه مستمتعًا للغاية ومتحيرًا للغاية إزاء هذه العادات غير الواقعية، والتي غالبًا ما تكون ساذجة. وقد يقتنع بأن هناك شيئًا ما دقيقًا وغامضًا للغاية في هذا العمل، لأن الغربيين يميلون إلى المبالغة في الصفات الغامضة للشرقيين. وفي الواقع، تبدو تقاليد المسرح الصيني بسيطة كالأطفال بمجرد طرحها للفحص. هذا لا يعني أنها أدنى من تقاليد المسرح الغربي، ولا أنها تفتقر إلى الجودة الفنية، بل يعني أنها سهلة الفهم فحسب. لقد خدمت جيلًا ذكيًا من البشر لقرون عديدة، وأثبتت بذلك جدارتها بما لا يدع مجالًا للشك. في الواقع، يُمكن إظهار تفوق النظام المسرحي الصيني على نظامنا المسرحي، إذا سلّمنا بأن المسرح يُحكم عليه وفقًا لمبادئ جمالية بحتة. فالشرط الأول لأي عمل فني هو أن يترك مجالًا للخيال، وهذا ما لا يفعله المسرح الواقعي.

إن المسرح الصيني، الذي ينبع من الطقوس، لم يفقد أبدًا وجهة النظر الطقسية - وهي أن الرغبة في تقديم





من مجلة فنون المسرح الشهرية.من مجلة فنون المسرح الشهرية.*طبق*3 : المكياج التقليدي

*طبق*4:كوميك 1212021 1.

يُرسَل بدلاً من أن يُمثِّل. إنه لا يُنافس الواقع: إنه يُختزل الحياة إلى صيغة فنية. وهكذا يرفع الممثل الصيني قدمه ثماني بوصات عن الأرض للإشارة إلى أنه يعبر عتبة باب خيالية، أو يُلقي بساقه بطريقة مُعينة ليُظهر أنه ينزل من حصان. إنه يُنتحر، ليس بالقفز من صخرة اصطناعية إلى الأجنحة، بل بالقيام بسقوط بهلواني رشيق من على طاولة، وكل ذلك على مرأى من الجمهور. مبارزة السيوف على المسرح الصيني مليئة بالحركة والألوان، ولكن لا تُوجَّه أي ضربات: الدوامات والتمريرات والضربات تُنسج نمطًا مُثيرًا ولكنه غير ضار في الهواء.

يمتد الاقتصاد في الموارد أيضًا إلى مسألة العدد الزائد. لا توجد حشود متناثرة على المسرح حتى في مشاهد المعركة؛ بدلاً من ذلك، يحمل جنرال محارب رايات تشير إلى عدد أتباعه. تخدم إحدى الرايات ألفي جندي مشاة، ولايتان لضعف هذا العدد، وهكذا. مع تقليص الجيش إلى شكل جنرال واحد مرصع بالجواهر، من السهل توفير السور المسلح للمدينة المحاصرة. يتم وضع ستارة، مرسومة للإشارة إلى سور، على المسرح، ويثبتها في مكانها رجل الملكية ومساعده (كلاهما مرئي للجمهور) بينما ينفذ المحارب العديد رمزيًا هجومًا تيربسيكوريًا على الحصن. لا يوجد تأثير حقيقي للمحارب والسور، لكن الروح حاضرة.

الشاشة المزخرفة هي في الواقع الأداة التصويرية الرئيسية للمسرح الصيني. تُستخدم للإشارة إلى كل شيء، من جدار قصر إلى شجرة واحدة، ومع ذلك، فهي لا تخرج أبدًا، لا من حيث الحجم ولا من حيث التفاصيل الواقعية، عن نطاق الرمزية، ولا توجد أي محاولة من جانب عمال المسرح لتقليل وعي الجمهور بأن الشاشة مجرد شاشة. وبالمثل، يرمز المجداف إلى قارب، أو حتى أسطول، وتُشكل سلسلتا اللافتات الصغيرة المزينة بأمواج وأسماك تقليدية نهرًا.

أزياء الممثلين ومكياج وجوههم متناسقة مع هذا الأسلوب الصارم. الأزياء الصفراء

٣٢ قصة المسرح: يرتدي الأباطرة حجابًا أحمر للعروس، ويغطي قماش أصفر وجه المريض، ووجه الميت قماش أحمر. تحمل الآلهة والأرواح شعيرات من شعر الخيل، وتدخل المسرح مع صوت غونغ. يُمنح الوجه الأحمر لإله الحرب أو المحارب الشهير، والوجه الأسود يعني رجلًا فظًا ولكنه أمين، والوجه الأبيض يعني المكر والخيانة مع الكرامة، والوجه الذهبي علامة الإله، والأخضر علامة الشيطان. يُضاف إلى ذلك أن الشخصيات الطيبة فقط هي من ترتدي الشوارب.

تميل الشخصيات إلى اتباع أنماط ثابتة، كما هو الحال دائمًا في المسرحيات غير الواقعية. في الدراما الصينية، نجد غالبًا البطل العسكري الشاب (بغطاء رأس من ريش الدراج)، والبطل الشاب المتعلم (حاملًا مروحة)، والرجل العجوز المثير للإعجاب ذو اللحية الطويلة (جنرال، أو ربما إمبراطور)، والمحارب في منتصف العمر (بهلواني، ومقاتل سيوف، وملاكم)، والفتاة البسيطة الصادقة، والفتاة ذات السمعة المشكوك فيها (الجزء الكوميدي الذي يتطلب أداءً ماهرًا)، وبالطبع المهرج، الذي، مثل جميع الشخصيات، يرتجل كثيرًا.

تُرتدى الأقنعة أحيانًا على المسرح الصيني، لكنها تُعدّ استثناءً وليست قاعدة. فعندما تُستخدم، يكون ذلك عادةً لتصوير الشخصيات الكوميدية أو الخارقة للطبيعة. مع ذلك، يُطبّق مكياج الطلاء بكثافة شديدة لدرجة أنه غالبًا ما يُعطي انطباعًا بقناعين. في فيلم "المحارب 1"6169، على وجه الخصوص، غالبًا ما تُخفى ملامح الممثل تمامًا بسبب الكمية المفرطة من الطلاء الموضوعة عليها بتصاميم غريبة.

يُعدّ التحضير لمهنة التمثيل في الصين أمرًا شاقًا. يتدرب الشباب من الطبقات الفقيرة على يد مديري الفرق المسرحية لمدة ست أو سبع سنوات، وخلال هذه الفترة، يجب على الطالب تعلم الألعاب البهلوانية، وفنون المبارزة، والغناء، والتلاوة، والرقص. يجب عليه حفظ عدد كبير من المسرحيات، وفي سبيل ذلك، يجب عليه تعلم ليس فقط الحوار والموسيقى، بل كل تفاصيل العمل المسرحي. يُنظّم التمثيل الصيني من خلال...

المسرح الصيني ٣٣ تقليدٌ قائمٌ على التقاليد، وهذا التقليد لا يغفل حتى عن بصيص نور ٢١ ٩٧-١٢٥. ولكن بعد انقضاء سنوات التدريب، يُمنح الطالب أدوارًا ليؤديها، ثم يمضي ست أو سبع سنوات من التمثيل الاحترافي ليسدد ديونه للمخرج. في نهاية تلك الفترة، يكون حرًا في إدارة مسيرته المهنية. سيظل وضعه الاجتماعي متدنيًا إلى حد ما، ولكنه قد يجني ثروةً طائلة إذا اكتسب شهرةً واسعة.

لم يكن للنساء علاقة تُذكر بتطور فن المسرح الصيني. ففي كثير من الأحيان، لم يُسمح لهن بالظهور على المسرح الاحترافي. كانت هناك ممثلات في عهد المغول (1280-1368)، ولكن عندما استسلمت 1200010 11011-10118 لسحرهن وجعلت إحداهن عشيقته، مُنعن ولم يظهرن مرة أخرى على المسرح حتى بداية القرن العشرين. ومنذ تأسيس الجمهورية (1912)، تقدمت الحركة النسائية بسرعة، مما أدى إلى وجود أحد عشر مسرحًا في بكين يُسمح فيها للنساء بالأداء، ولكن فقط في فرق نسائية بالكامل. توجد فرق مختلطة في شنغهاي وغيرها من المدن التقدمية، ولكن يُنظر إليها باستياء من قِبل أتباع الحضارة القديمة. على مر قرون من الممارسة، طوّر الممثلون الصينيون فنّ تقليد الشخصيات النسائية إلى درجة استثنائية، بل وضعوا معيارًا للجمال والسلوك الأنثوي. مي لان فانغ، الذي يُوصف بأعظم ممثل على المسرح الصيني اليوم، هو مُقلّدٌ نسائيّ، ويحظى بشعبية كبيرة لدرجة أنه يتقاضى ثروتين زهيدتين مقابل عرض واحد. دوره المفضل هو دور "الديمي-مونداين".

بالنسبة للأجنبي، أكثر ما يُدهش في الإنتاج الصيني هو الموسيقى. فهي صاخبة وعميقة، تُرافق المسرحية بشكل شبه مستمر، وتصبح رتيبة بشكل لا يُطاق للأذن غير المُستمعة. تصدر من أوركسترا من ثماني أو عشر قطع، يجلس الموسيقيون أمام أعين الجمهور في مؤخرة المسرح.

بين البابين. الكمان ذو الوترين هو أهم آلة، لأنه يحمل اللحن للمغني. ومن المهم أيضًا البانكو (2 طبلة حادة النغمة)، التي تضرب الإيقاع. ثم هناك الصنج والكلارينيت والكستانيت والناي والجيتار والبانج دزي (2 قطعة مجوفة من الخشب تُضرب بعصا). لا يمكن مقارنة صرير ورنين موسيقى الجاز الغربية، حتى في أسوأ مراحلها، بضوضاء الأوركسترا الصينية. لم تكن كذلك أبدًا. في العصور القديمة كانت الموسيقى الصينية ناعمة وراقية، تفيض بلحن رقيق. كانت مضبوطة على الدقة الهادئة للعقل الفلسفي، وقد شهد العديد من العلماء السماويين على تأثيرها المهدئ. ولكن ليس قبل قرون عديدة، ربما ستة أو سبعة، جلب المغول موسيقاهم الوحشية من الشمال، وجعلوها الموضة في الصين. فقط في هذا القرن يوجد 2 رد فعل ضد ابتذالها الصاخب. مي لان فانغ هي واحدة من القادة في الحركة لاستعادة نوع الموسيقى ما قبل المنغولية إلى المسرح، حيث يتم تهدئة الآلات القاسية، ويسود صوت الناي اللطيف.

أعضاء الأوركسترا، مثل رجل الملكية، غير مرئيين بالمعنى المجازي فقط. أي أنهم يرتدون ملابس سوداء، والأسود رمز للاختفاء على المسرح الصيني. يميلون بشدة إلى العمل، محافظين على سلبية لافتة للنظر في لحظات التراخي. لا يبدون أي اهتمام بالمسرحية التي تُعرض أمام أعينهم، ولا بالجمهور الذي يحدق بهم بنظرات ثاقبة. يجلس الموسيقيون بثبات لساعات طويلة، حتى أنهم بعد وقت يمتزجون بستائر الخلفية، ويكونون، إن لم يكونوا غير مرئيين، على الأقل غير ملحوظين. يأتي رجل الملكية ويذهب وفقًا لمتطلبات المسرحية، ناقلًا طاولته إلى وسط المسرح، واضعًا وسادتين على الأرض لدعم رأس رجل يحتضر، وممسكًا بشاشة أثناء لعبها دور المعبد، ومجهزًا كرسيين لمشهد حب - جالسًا بهدوء على جانب واحد عندما لا يكون هناك ما يفعله. لم ينسِ مزيجه من الكفاءة واللامبالاة أبدًا...

ولكن هذا الفيلم لا ينجح في جذب انتباه المشاهد الأجنبي، على الرغم من أن الصينيين يعتبرونه أمراً مسلماً به.

هناك عادة غريبة أخرى تتعلق بالدخول والخروج. يدخل الممثل دائمًا من المدخل على يمين المسرح، ويغادر من المدخل على يساره. لا علاقة للمكان الذي يُفترض أن يأتي منه أو إلى أين يتجه بالقضية. وهكذا، يدور المشهد في دائرة متواصلة، ولا يمكن الخلط بينه وبين أي شيء. خلف المسرح مباشرةً، توجد غرفة خضراء، حيث ينتظر جميع الشخصيات إشارات دخولهم، وحيث ترتدي الشخصيات الثانوية ملابسها وتتجمل. وللنجوم غرف ملابس خاصة.

تتفاوت أسعار دخول المسارح الصينية تفاوتًا كبيرًا، كما هو الحال في جميع الدول. المسارح الحديثة، المبنية والمدارة على الطراز شبه الغربي، هي الأغلى بالطبع. أما في المسرح الصيني التقليدي، فلا تُفرض رسوم دخول على الباب، ولا تُسحب أي رسوم إلا بعد انتهاء العرض. من يستمتع بالمسرحية ويجلس لمشاهدتها يدفع ثمن متعته، ومن يشعر بالملل ويغادر مبكرًا لا يدفع شيئًا.

جميع المدن الرئيسية في الصين اليوم لديها مسارح دائمة، ويتم تزويد القرى بالمسارح من قبل شركات متنقلة. بكين هي عاصمة المسرح، وتحدد الأسلوب في المسرحيات. كما أنها توفر اللهجة التي يتم بها عرض معظم المسرحيات. يقال أن هناك في الوقت الحاضر ما لا يقل عن ثلاثين مسرحًا تعمل في بكين، وهذا لا يشمل المطاعم المختلفة والأماكن العامة الأخرى حيث يتم تقديم العروض الخاصة. في معظم الحالات تعمل الشركة على أساس 2٪، وتتلقى 70٪ من الدخل، ويأخذ أصحاب المسارح الثلاثين في المائة المتبقية. في السنوات الأخيرة، تم وضع هذه المسارح الحضرية على أساس تجاري تمامًا، ومن وجهة نظر التنظيم التجاري، فهي قابلة للمقارنة (بطبيعة الحال، كونها تقليدًا) مع مسارحنا.

ومن المفترض أنه خلال عملية التغريب التي تجري الآن على قدم وساق في الشرق، كان الصينيون

 سيفقد المسرح العديد من خصائصه التقليدية، وسيحاول (كما هو الحال في المسارح الهندية واليابانية) التوفيق بين الجديد والقديم. في الواقع، توجد بالفعل في الصين مجموعات من الهواة الذين ينتجون مسرحيات أوروبية بتقليد للأسلوب الأوروبي. قد ينجرف المسرح الاحترافي أو لا ينجرف مع الموضة الأجنبية. وبغض النظر عما قد يحدث في المدن العالمية الكبيرة، يبدو من غير المرجح للغاية أن تستسلم الأجزاء الأقل اختراقًا في البلاد قريبًا لأي شيء غريب مثل المسرح الواقعي. ومع ذلك، لا يزال هناك فيلم سينمائي ليكون بمثابة طليعة، وحيثما يتجه، قد يتبعه أي شيء غربي.

المراجع المختارة

أفضل دراسة في هذا الموضوع هي كتاب زوكر "المسرح الصيني". يمكن العثور على رسوم توضيحية ممتازة، وإن كانت قليلة، في كتاب تشو تشيا-تشيان وأ. جاكوفليف الذي يحمل العنوان نفسه. وهناك مقال آخر موجز في هذا المجال بعنوان "دراسات في الدراما الصينية" لبوس. يتناول مانتزيوس الموضوع بتفصيل في المجلد الأول من كتابه "تاريخ الفن المسرحي"، لكن روايته ليست دقيقة تمامًا. تحتوي العديد من كتب الرحلات على ملاحظات موجزة حول المسرح في الصين، وستوفر ملفات مجلة "فنون المسرح الشهرية" معلومات قيّمة.

الفصل الخامس

المسرح الياباني

عنصر من الدراما الأدبية، و«اليابان كما قد يتصور المرء. في الواقع، اليابان حتى أواخر القرن الرابع عشر، لم تكن هناك، على ما يبدو، أي محاولة في اليابان لجمع خيوط التعبير الدرامي المتفرقة ونسجها في نمط متقن وذو دلالة. كانت هناك وفرة من الخيوط المتفرقة، كما هو الحال في أوروبا في العصور الوسطى. كانت تُقام بانتظام رقصات دينية (بأقنعة)، مصحوبة بالترانيم والموسيقى الآلية، أمام المعابد؛ وكان مغنو القصص الشعبية، والبهلوانات، والسحرة، وصانعو الدمى معروفين في جميع أنحاء البلاد؛ وازدهر الشعر والرسم بين الطبقات العليا. لم يبقَ إلا أن ينظر المرء إلى المشهد بعينين منسقتين.

0216117 وتطوير رقم

في حوالي عام ١٣٧٥، أُعجب شوغون إيوشيميتسو بالرقص الدرامي لكاهن يُدعى كوانامي، وفي ختام مراسم الشنتو التي كان الرقص جزءًا منها، دعاه للإقامة في قصر الشوغون في كيوتو، عاصمة اليابان آنذاك. بعد أن عُيّن كوانامي في البلاط، متمتعًا برعاية الشوغون، شرع في تطوير فن التمثيل الدرامي. لا نعرف بالضبط ما هي الخطوات التي اتخذها، وبأي ترتيب، ولكن الأمر واضح بما فيه الكفاية.

، حيث رتب هو وزملاؤه الكهنة ما يمكن اعتباره أولى المسرحيات الحقيقية في اليابان. استلهموا في موضوعاتهم إلى حد كبير من الأدب الديني الذي ألفوه، وحافظوا في جميع أعمالهم على الأجواء المقدسة. كانت عروضهم في البلاط صارمة كما لو كانت تُقدم تحت أفاريز المعبد، لكن جاذبيتها كانت تتجاوز الطابع الديني؛ بل كانت جمالية بشكل ملحوظ. امتلأت كلمات الجوقة، وتلك التي غناها الراقصون وألقوا بها، ببراعة شعرية، بينما استندت إيماءات الراقصين ووضعياتهم وحركاتهم الإيقاعية إلى نظام رمزي لا يقدر عليه إلا المثقف.

سُمي هذا العرض الكلاسيكي "نو" (كلمة "نو" تعني نفس كلمة "دراما" لدينا؛ أي "إنجاز" أو "إنجاز")، وعندما نتحدث اليوم عن "المسرحيات" أو "الرقصات"، فإننا نعني فقط المسرحيات أو الرقصات التي ابتكرها كوانامي أو تلاميذه في العصور الوسطى لتثقيف الطبقة الأرستقراطية الإقطاعية. تُستخدم أسماء أخرى للإشارة إلى أنواع أكثر حداثة وشعبية من الفنون المسرحية.

على الرغم من كفاءة كوانامي، إلا أن عمله المسرحي كان رائدًا. لقد وضع أسس أحد أروع فنون المسرح وأكثرها كمالًا في تاريخ العالم، لكن ابنه، سيامي (1363-1444)، هو من أكمل فن النو. كرّس سيامي حياته كلها لهذه المهمة، وحمل فن النو إلى أقصى مدى ممكن، تاركًا وراءه عددًا كبيرًا من المسرحيات المؤلفة بإتقان، ومجموعة من التلاميذ المدربين حتى أقصى درجات الكفاءة، وأطروحة في فن التمثيل، والتي بفضل بصيرتها العميقة وذوقها الرفيع وإيحاءاتها العملية، يمكنها أن تضاهي أي أطروحة في الموضوع نفسه، قديمًا كان أم حديثًا، شرقيًا أم غربيًا.

لم تنشأ مباني المسارح فور تأسيس ٦/٧. ولم يكن ذلك إلا في القرن السابع عشر، عندما كانت الدراما الشعبية في صعود،

ظهرت المسارح العامة. تم تشييد مسرح آو في عام 107721 12211، في حديقة أو أمام معبد، وكان الجمهور صغيرًا أرستقراطيًا. كان المسرح عبارة عن منصة مربعة، يعلوها مظلة تشبه سقف المعبد، ومتصلة بغرفة خضراء (حيث كان الممثلون يرتدون ملابسهم وينتظرون دخولهم) بواسطة جسر طويل وضيق (جياشيجاكاري). جلس الجمهور على ثلاثة جوانب من المسرح، كما هو الحال في مسرح لندن شكسبير. جلس الموسيقيون على طول الجزء الخلفي من المسرح، والجوقة على طول الجانب الأيسر من وجهة نظر الممثل. تم تزيين واجهة الجسر بثلاث أشجار صنوبر صغيرة (حقيقية) موضوعة على فترات منتظمة، وفي الجزء الخلفي من المسرح نفسه كان هناك ستارة رسمت عليها شجرة صنوبر كبيرة واحدة. بالنسبة لليابانيين، يعتبر الصنوبر رمزًا للخلود.

تألفت الجوقة من ثمانية إلى اثني عشر رجلاً يرتدون ملابس مدنية رصينة، وكان دورهم غناء تفسير لحركات الممثل، معبرين أحيانًا عن أفكاره الداخلية، واصفين أفعاله بموضوعية. كان هناك ممثلان رئيسيان، أو 012 819 كما نسميهما، وعدد من المرؤوسين حسب ما تتطلبه المسرحية. ومع ذلك، نادرًا ما تتطلب المسرحية أكثر من ثلاثة أو أربعة ممثلين. شارك الرجال فقط في العرض، بينما أدت الأدوار النسائية بمهارة عالية ممثلون يرتدون أقنعة. كما تم تمثيل الأشباح وكبار السن بأقنعة، بينما كان الشباب والأطفال عادةً ما يُصوَّرون بدون أقنعة. هذه الأقنعة، التي لا يزال الكثير منها موجودًا، منحوتة من الخشب، وتُعتبر من أرقى الأقنعة المسرحية في العالم. وهي متنوعة للغاية، وغالبًا ما يحتوي القناع الواحد على اثنتي عشرة حالة مزاجية وتعبيرية مختلفة يمكن للراقص الماهر إطلاقها كما يشاء.

ساهمت أزياء ممثلي "لا" بشكل كبير في فعالية العرض. أثواب احتفالية متقنة من الديباج الفاخر، وأغطية رأس غريبة، وعباءات، وسيوف.

، باختصار، كل ما تزخر به الحضارة اليابانية في العصور الوسطى، جعل خزانة ملابس الممثل رقم 2 رائعةً من حيث الألوان والتصميم. ونادرًا ما كان الممثلون قادرين على اقتناء الأزياء بأنفسهم. ومع تحول المسرح إلى حدثٍ اعتيادي بين النبلاء، وانتقال فرق الممثلين من قصرٍ إلى آخر بمسرحياتهم، جمع اللوردات والأمراء مجموعاتٍ خاصة من الأزياء، واحتفظوا بها استعدادًا لزيارة الممثلين، وافتخروا بتميز مجموعاتهم.

كانت الخصائص، مثل خشبة المسرح نفسها، غير واقعية. وكما هو الحال في المسرح الصيني، بالكاد أُشير إلى التفاصيل، فالباقي من وحي خيال الجمهور. مُثّلت خصائص أساسية كالقوارب والعربات والآبار، وغيرها، بإطارات خشبية بسيطة، لا تُوحي إلا بشكل مبهم بالواقع. أصبحت المروحة، في يد الممثل، أي شيء صغير: سكين أو فرشاة أو ما شابه. أما الأسلحة (لأنها جزء أساسي من الزي) فكانت المعدات الواقعية الوحيدة للممثل.

ثلاثة أو أربعة موسيقيين يشكلون الأوركسترا: اثنان أو ثلاثة عازفي طبول واثنان عازفي فلوت. رافقت الطبول، الكبيرة والصغيرة، معظم الحركة، ولم يدخل الفلوت إلا في أوقات خاصة. هذا، على الورق، لا يبدو معقدًا بشكل خاص، لكن أولئك الذين سمعوا أي عروض شهدوا دائمًا أن الإيقاعات التي أنشأتها الطبول (حتى عندما كان هناك اثنان فقط، اثنان كبيران واثنان صغيران) كانت غير عادية لدرجة أنها تحير التحليل. يتم نسج إيقاع أحد الطبول بشكل لا ينفصم في إيقاع الآخر، ويشكلان معًا نمطًا يرقص عليه الممثل. يرتبط إيقاع حركاته الخاصة، الذي تم التأكيد عليه بشكل حاد من خلال الدوس العالي بقدميه على أرضية المسرح، بالإيقاع الثنائي للطبول، ومع ذلك فهو في معارضة له بدلاً من أن يكون متوافقًا معه.

مسرحيات "لا" قصيرة. لا يتجاوز طول أي منها فصلًا واحدًا. بعضها قصير جدًا لدرجة أنه يتكون من:

المسرح الياباني 41 ليس أكثر من جو شعري ينبثق منه رقصتان: تحتوي مسرحيات أخرى على حبكة معتبرة، ولكن في شكل مكثف للغاية. تمر السنوات وتُقطع مسافات كبيرة في الفترة الفاصلة بين خطابين قصيرين. تتعلق العديد من المسرحيات بالخوارق، ومن الشائع أن تُظهر الشخصية في الحياة، وبعد لحظة أو اثنتين وفاته (بطريقة شعرية وأسلوبية للغاية)، يليه ظهور شبحه. تتكرر موضوعات الانتقام - وخاصة تلك التي تعرض الأشباح أو الشياطين كمنتقمين. تهيمن البوذية على جميع المسرحيات تقريبًا، ليس فقط في الفكر الأساسي، ولكن في التفاصيل أيضًا. يمتلئ نص No المتوسط بالتلميحات البوذية، ومن الواضح أنه من قبل أتباع هذا الدين ولأجلهم، يشرحون مبادئه ويضفون على طقوسه طابعًا عاطفيًا.

سمح إيجاز المسرحيات الـ ٧٦ بعرض العديد منها في مناسبتين متتاليتين. ولكن مهما كان عدد المسرحيات المُدرجة في مجموعة الإنتاج، فقد تم اختيارها وترتيبها بعناية وفقًا لصيغة مفهومة جيدًا. صُمم البرنامج بأكمله في ثلاث حركات: المقدمة، والتطوير، والذروة، حيث تندرج كل مسرحية بشكل طبيعي ضمن إحدى هذه الفئات. اتسمت المسرحيات التمهيدية بحركة خفيفة بطبيعتها، وتخللتها روح التحية والتمنيات الطيبة. من ناحية أخرى، كانت المسرحيات التطويرية أكثر جاذبية، بينما بلغت المسرحيات الذروة ذروة قوتها العاطفية.

استُبعدت الواقعية تمامًا من مسرحية "نو"، وكذلك الكوميديا. في الواقع، خلال الفترة المبكرة من الدراما اليابانية، بدا أن الواقعية والكوميديا كانتا مترادفتين. لم تكن مسرحية "6" دائمًا مأساة عميقة، لكنها كانت دائمًا في نطاق الجدية. ومع ذلك، لم يُحرم جمهورها من الروح الكوميدية، فبمجرد أن استقرت مسرحية "نو"، تبنى منتجوها نوعًا من المهزلة البسيطة تُسمى "090969" كفاصل زمني لمسرحية "06". تتناول مسرحية "09671/09" بشكل عام الحياة الريفية أو حياة الطبقة الدنيا، وتتطلب تمثيلًا طبيعيًا تمامًا. إنها وفية للواقع، وهي...

 مضحكةٌ بشكلٍ صارخ، ومبتكرةٌ بشكلٍ مذهل. في الواقع، إنها مطابقةٌ تمامًا للمسرحيات الهزلية في العصور الوسطى في فرنسا وإنجلترا، والتي، كما سيُذكر، ازدهرت جنبًا إلى جنب مع مسرحيات المعجزات، وساهمت في تخفيف الملل الديني لديهما، تمامًا كما خفف الكيوجين من وطأة الرقم. ولكن بينما في أوروبا، وخاصةً في إنجلترا، اختلطت المهزلة مع مسرحية المعجزات، بل ودمرت أحيانًا هيبتها، لم يُسمح للكيوجين أبدًا بالتعدي على الرقم. كان يُعرض النوعان بالتناوب أمام الجمهور نفسه، ولكن بُقِيَا منفصلين تمامًا.

يمكن تصنيف النو ليس فقط كفن أرستقراطي، ولكن على وجه التحديد كملكية للوردات الإقطاعيين الذين حكموا اليابان من العصور الوسطى حتى عام 1868، عندما أُطيح بهم واستُعيدت الميكادو إلى السلطة. كانت فرق النو في الواقع عشائر أو عائلات، ولكل منها تقاليده وأسراره التقنية المميزة. اتخذ جميع أعضاء الفرقة اسم عائلة رئيسها، وحرسوا ممتلكاتها بحماس. لم يكن هناك أكثر من خمس فرق من هذه الفرق موجودة في وقت معين. عند سقوط الشوغونية، اقترب فن النو من الانقراض، لأن الممثلين خافوا من النظام الجديد، وباستثناء فرقة واحدة، تم حلها. تحدى أوموواكا مينورو، رئيس الفرقة، الاضطهاد المحتمل للميكادو واستمر في نشاطه. في عامي 1869 و1870، بنى لنفسه مسرحين جديدين وحافظ على تقليد "نو". لم يعانِ من عواقب وخيمة، وأصبح مصدر إلهام للقادة الآخرين، وفي غضون فترة قصيرة، أُعيد تأسيس جميع العائلات الخمس. لا يزال "نو" قائمًا حتى اليوم، على الرغم من أنه يمثل نوعًا من الشذوذ في القرن العشرين، ويعتمد على رعاية اليابانيين المحافظين للغاية، الذين تتضاءل صفوفهم بسرعة. إذا استمر طويلًا، فمن المرجح جدًا أن يفعل ذلك لأسباب جمالية وليس دينية، لأن لاهوته عتيق. يمكن استنتاج أن جاذبيته الجمالية البحتة عظيمة من 2

دراسة تاريخه، بالإضافة إلى الملاحظة المباشرة لإنتاجاته الحديثة. أدب النودلا لا يُضاهى بجماله الغنائي؛ فأسلوبه التمثيلي وجمال معداته المادية، بطريقتهما الخاصة، مثاليان. ولعله من غير التسرع القول إن النودلا 776 هو أهم نموذج لفن المسرح الطقسي في العالم اليوم.

صعود لعبة الدمى

بعد أكثر من قرنين من تأسيس اليابان، نشأت الدراما الشعبية. ومثل نموذجها الأرستقراطي، انبثقت من الرقص الديني، ولكن بدلًا من استغلال الأساطير البوذية المقدسة، واعتبار نفسها أداةً للتنوير، تحولت إلى الأناشيد العلمانية والكوميديا الواقعية، متخذةً الترفيه دافعها الرئيسي. كان لها فرعان متميزان: مسرح الدمى، وكابوكي. يبدو من المستحيل تحديد أيهما كان أول من نُظم في ما يمكن تسميته بالمسرح، ولكن يُعتقد أنهما تطورا جنبًا إلى جنب، أحدهما أثر على الآخر، وكلاهما اكتسب شعبية في بداية القرن السابع عشر.

عُرفت الدمى الراقصة في اليابان منذ زمن طويل. حملها الفنانون من قرية إلى أخرى، واستُخدمت طوال العصور الوسطى لتكملة الأغاني والحيل. ثم كان هناك رجال مكفوفون يجلسون بالقرب من المعابد ويغنون أغاني درامية طويلة، لكنهم كانوا يفتقرون بالطبع إلى أي وسيلة لترجمة أغانيهم بالحركة. في النهاية، اجتمع هؤلاء الفنانون معًا، بدافع الاهتمام المشترك، ووفقًا لإحدى المصادر، من خلال إدخال آلة الساميسن إلى اليابان، وهي آلة وترية مستوردة من جزر لو تشو، على الرغم من أنها من أصل صيني على الأرجح. أثبتت آلة الساميسن، التي كانت منذ ذلك الحين الدعامة الموسيقية الأساسية للمسرح الشعبي، أنها بديل مثير للطبل والناي الكئيبين إلى حد ما في المسرحيات السابقة، وأعارت نفسها بشكل رائع لمرافقة الموسيقى الطويلة.

٤٤ قصة المسرح. وكانت النتيجة ظهور مسرح الدمى حوالي عام ١٦٠٠، وظهور مسرحيات بالاد درامية، تُسمى جوروري (نسبةً إلى الشخصية الرئيسية في أول مسرحية شهيرة)، تُمثلها الدمى على أنغام الموسيقى، بينما تُغنى القصة نفسها.

الدمى المسرحية اليابانية كبيرة نسبيًا. بعضها يكاد يكون بالحجم الطبيعي، وهي مصنوعة بطريقتين معقدتين، مما يسمح بأفضل تأثيرات التعبير والإيماءات. لا يتم التحكم فيها بخيوط من أعلى، ولا بقضبان من أسفل، ولكن بأيدي محرك الدمى، الذي، على عكس نظيره الأوروبي، يبقى على مرأى من الجمهور طوال الوقت الذي تكون فيه الدمية في الحركة. يرتدي ملابس بسيطة داكنة، وذلك لجذب أقل قدر ممكن من الاهتمام، ومن خلال التلاعب الماهر، يحافظ على تركيز انتباه الجمهور على الدمية بدلاً من نفسه. في حالة العينات الأكثر تفصيلاً، يعتني اثنان أو حتى ثلاثة من محركي الدمى بدمية واحدة.

خلال القرن السابع عشر، توسّع مسرح الدمى وتطور بشكل ملحوظ، محققًا قاعدة جماهيرية واسعة في كل مدينة مهمة. استقطب المسرح حشدًا كبيرًا من كتاب المسرحيات، وسرعان ما امتلك ذخيرة واسعة من المسرحيات. حلّت مسرحيات عسكرية معقدة وطويلة للغاية محلّ المسرحيات القصصية المبكرة، بينما استغلّ كُتّاب الدراما النشيطون جميع أحداث التاريخ والأساطير المثيرة. كان الكاتبان المسرحيان البارزان في اليابان، تشيكاماتسو (201101011) وتاكيدا إيزومو، منتجَي مسرح الدمى.

لم تُلهم الدمى الأدب الدرامي فحسب، بل كانت مسؤولة عن اختراع آلات المسرح والديكورات الواقعية. انجذب الحرفيون اليابانيون، المشهورون عالميًا بمهارتهم، إلى مسرح دولب لما أتاحه من فرصة لمؤثرات جديدة ومبتكرة. لطالما ارتبط فن الشعوذة، إلى حد ما، بفن العرائس في اليابان، والآن مع عرض العديد من مسرحيات الغموض والإثارة،

كان الذكاء مرغوبًا فيه للغاية. ومن نتائج براعة مسرح دولب المسرح الدوار (أول ظهور له في العالم)، وهو جهاز استلهمه لاحقًا المسرحيون، وأخيرًا المنتجون الأوروبيون والأمريكيون. كما ظهرت مشاهد مرسومة بمنظور: مناظر طبيعية، ومنازل، ومعابد، وجسور، جميعها مُمثلة بأمانة للواقع، وفي تناقض صارخ مع المشهد الكلاسيكي البسيط لمسرح دولب.

بلغ مسرح الدمى أوج تطوره في منتصف القرن الثامن عشر. ومنذ ذلك الحين وحتى اليوم، شهد تراجعًا، وإن كان قد بلغ أدنى مستوياته في أوائل القرن التاسع عشر. لكنه انتعش مؤخرًا، ويتمتع في أوساكا، موطنه الحديث، بشعبية ملحوظة. توجد مسارح دولب متنقلة هذه الأيام، ولكن خارج أوساكا، نادرًا ما يوجد منها أي مسارح ثابتة. لقد عانت هذه المسارح، ليس فقط من منافسة مسرح الممثلين الأحياء، بل ربما أكثر من منافسيها الصامتين، السينما. بمعنى ما، إنها هزيمة للدمى على يد الدمى.

قصة 7م488كلم

علينا الآن أن نفكر في الفرع الآخر والأكثر أهمية من فنون المسرح الياباني الشعبي - ألا وهو الكابوكي. ومن المثير للدهشة أن الفضل في أصل الكابوكي يعود إلى امرأة، إذ يُقال إن هذا النوع من الأداء نشأ مباشرة من نشاط أو-كوني، وهي راقصة دينية مرتبطة بضريح الشنتو في إيزومو. مدفوعةً بطموح لا يعلمه إلا الله، اتخذت أو-كوني نفسها في عام 1596 مدينة كيوتو، التي لم تكن في ذلك الوقت عاصمة المملكة الغنية والمبهجة فحسب، بل كانت أكبر من أي مدينة في أوروبا، حيث كان عدد سكانها نصف مليون نسمة. هناك، في مجرى نهر كامو الجاف، أقامت منصتين عرضت عليهما رقصاتها، مرتدية ملابس الكاهن. من المفترض أنه كان هناك فن في

أدائها، لأنها اجتذبت حشودًا جيدة، والأكثر من ذلك، استحوذت على عواطف الساموراي الشاب الوسيمين، سانسابورو بالاسم، الذي تزوجته على الفور. كان سانسابورو رجلاً مثقفًا، على دراية بفنون الموسيقى والشعر والرقص. كان حتى على دراية بالدراما 76، والكيوجين المصاحب لها. وبحكمة غير عادية، وجه أنشطة زوجته الموهوبة، بعيدًا عن الدين نحو الدنيوي والكوميدي. ألف لها أغاني شعبية، وعلمها أجزاء من الكيوجين، ورقص معها. تخلت أو-كوني الآن عن زي الكاهن وارتدت أردية المحاربين الذكور، وهو تغيير زاد بشكل كبير من شعبيتها بين الجمهور. أطلقت هي وزوجها على ترفيههما اسم كابوكي، وهي كلمة موجودة بالفعل، ولكنها لم تكن تُطبق حتى الآن على نوع محدد من الدراما. كانوا يؤدون عروضهم أمام الملوك وعامة الناس، ليس فقط في كيوتو، بل أيضًا في ييدو (طوكيو)، المركز العسكري لليابان آنذاك. قُتل سانسابورو في النهاية في شجار مع رجل آخر، وتقاعدت أو-كوني لتعيش حياة هادئة بالقرب من الضريح الذي رقصت فيه لأول مرة في طقوس الشنتو.

أحدثت أو-كوني ضجة كبيرة، وألهب نجاحها عقول عدد لا يحصى من النساء اللواتي تخيلن أنفسهن فنانات. شهدت السنوات الأولى من القرن السابع عشر العديد من فرق المغنيات والراقصات يتجولن في البلاد. لقد اصطحبوا الرجال معهم للعمل كموسيقيين، وأخذت الممثلات أدوار المحاربين الذكور على غرار أو-كوني. ومع ذلك، في غضون فترة قصيرة، بدأ الموسيقيون الذكور 40 في المشاركة في التمثيل والرقص، وتولوا أدوارًا أنثوية. وقد أسعد هذا التبادل بين الجنسين الجمهور، على الرغم من أنه تسبب في بعض الذعر بين حماة الأخلاق. ومما زاد الطين بلة، أن الغيشا (فنانات محترفات، غالبًا ما يكون لديهن شخصية مشكوك فيها) انجذبن الآن إلى الكابوكي، وبمجرد أن حصلن على موطئ قدم على المسرح،

 تدهورت سمعة المسرح الشعبي. وفي هذا الوقت تقريبًا، بدأ استخدام الكابوكي في اليابان، وزادت جودة موسيقاه المحفزة من أجواء الكابوكي التي كانت تافهة بالفعل. وكانت النتيجة أنه في عام 1608، صدر إعلان حكومي يحد من عروض الكابوكي إلى ضواحي المدن، وفي عام 1629، صدر أمر أكثر صرامة يحظر على جميع النساء الظهور كمشاركات في وسائل الترفيه العامة. لم يتم طرد النساء من مسرح الكابوكي فحسب؛ بل تم طردهن من مسارح الدوله حيث كان العديد منهن يعملن كمغنيات، وحتى بعضهن كمتلاعبات. كانت هناك انتهاكات للمرسوم من وقت لآخر ضد الممثلات، لكنها كانت جرائم ذات أهمية ثانوية. لقد كان، في المجمل، قانونًا فعالًا - فعالًا لدرجة أنه غير مسار المسرح الشعبي بأكمله. ولم تتمكن المرأة اليابانية من استعادة مكانتها على المسرح إلا في بداية القرن الحالي، وحتى الآن لم تتمكن من استعادة الهيبة التي تخلت عنها اضطراراً في عام 1629.

قبل حظر النساء، ومع ذلك، فقد تم تبني الكابوكي من قبل مجموعات من الشباب؛ تم تنظيم أول فرقة من الذكور فقط في كيوتو في عام 1617، وأخرى في أوساكا في عام 1624، وثالثة في ييدو في العام نفسه. ترك إلغاء فرق النساء مجموعات الشباب هذه دون منافسة. بعد ذلك تطور الكابوكي بطريقة منطقية تمامًا، حيث سيطر الرجال الأكبر سنًا تدريجيًا على الممثلين الصبيان، وأصبحت الأدوار مصنفة ومتفق عليها، وتبلورت العشائر (العائلات) حول تقاليد وممتلكات معينة، وتم تشييد المسارح الخشبية ذات المعارض، وتراكمت المسرحيات والموسيقى. وبحلول نهاية القرن السابع عشر، كان فن المسرح منظمًا تمامًا وراسخ الجذور.

لم يكن مسرح الكابوكي في البداية سوى منصتين مُقامتين في مساحة مفتوحة، في مجرى نهر جاف، أو على عشب. اسم المسرح في اليابانية هو "شيباي"، ويعني حرفيًا "الجلوس على العشب". تأثر مسرح "نو" بشكل طبيعي بـ

ذلك الخاص بمسرح الكابوكي، وخاصة فيما يتعلق بالهاشيغاكاري، أو الجسر، الذي يربط المسرح بالغرفة الخضراء. ولكن سرعان ما ألغى حرفيو الكابوكي هذا الجسر، وبُني مكانه مدرجان طويلان، يُطلق عليهما هاناميتشي (مسارات الزهور)، من زوايا المسرح عبر الجمهور، وكان المدرج الموجود على يسار الجمهور هو الأوسع والأكثر أهمية. ولعل هاناميتشي، الذي تبناه مؤخرًا المنتجون الأوروبيون والأمريكيون للمسرحيات المذهلة، هو السمة الجسدية البارزة لمسرح الكابوكي، وقد أثر على أسلوب التمثيل، وترتيب المسرحيات، و11 في الواقع على روح المسرح الشعبي الياباني بأكمله. فهو ينشئ علاقة حميمة غير عادية بين الممثل والجمهور، ويسمح بتأثيرات غير عادية من الاستعراض. يتم استخدامه لدخول وخروج المحاربين المثيرين، وللمواكب الدينية، وللرحلات الطويلة، وأحيانًا للظهور والاختفاء الخادع، حيث يتم تجهيز أرضيته بأبواب مصيدة تمامًا مثل أرضية المسرح نفسه.

من مسرح دوله، استعار الكابوكي المسرح الدوار، وهو جهاز ميكانيكي يسمح بعرض مشهدين أو ثلاثة مشاهد مسبقًا، وهو ما يوفر الوقت بشكل كبير في المسرح المبني على التمثيل الواقعي. ومن المصدر نفسه، استعار أفكاره عن المناظر الطبيعية - المناظر الطبيعية المنظورية، ومجموعات المنازل المتحركة، وواجهات المعابد، وغيرها من ابتكارات الحرفي الواقعي. كان يُبنى فوق خشبة المسرح في المسارح الأولى سقف معبد، لكنه تقلص تدريجيًا إلى مجرد إيحاء زخرفي بالأصل. لم يتغير تصميم قاعة مسرح الكابوكي النموذجي كثيرًا في القرنين الماضيين. الطابق السفلي مُقسّم إلى عدد كبير من الصالات المربعة المصممة لاستيعاب أربعة أشخاص. استُبدلت الكراسي أو المقاعد بالسجاد والوسائد، حيث يستريح المتفرجون على ركبهم طوال العرض. يحيط بصالة العرض من ثلاث جهات. الجدران هشة نوعًا ما، وتسمح للهواء بالمرور.



المسرح الياباني ٤٩ - يُفتح المسرح بحرية، مما يزيد من راحة الجمهور صيفًا، ولكنه يزيد من انزعاجه شتاءً. المسرح مُسقوف، ولكنه مُهوى. بالطبع، لم تكن المسارح الأولى مُسقوفة، ولكن تلك التي بُنيت منذ حوالي عام ١٧٠٠ كانت كذلك. من السمات المعمارية المثيرة للاهتمام في المسارح القديمة برج الطبول (ياغوراف). وهو عبارة عن منصة مربعة الشكل بُنيت فوق المدخل الرئيسي، وكان يُقرع منها طبل كبير للإعلان عن العرض المُقبل.

في الأزمنة القديمة، كان الكابوكي يبدأ مع بزوغ الفجر ويستمر حتى غروب الشمس على الأقل. كان المسافرون من بعيد يأتون في المساء السابق ويقيمون في مقهى مجاور. أما القادمون من مسافات متوسطة، فكانوا يغادرون منازلهم في ظلمة الصباح الباكر. كانت النساء يسهرن طوال الليل يُصففن شعورهن (جزء بالغ الأهمية من مرحاض المرأة اليابانية)، لا يجرؤن على الاستلقاء خوفًا من إفساد إتقان تسريحة شعرهن المتقنة. كان المسرح يُضاء بالشموع، وكانت شمعدانات طويلة تُستخدم كإضاءة للمسرح، وفي بعض الأحيان كان أصحاب العقارات يُخرجون شموعًا مضاءة مثبتة في نهاية أعمدة طويلة مرنة من الأجنحة، لتُضيء وجوه الممثلين.

١١٤٠٢//: لديها العديد من التقاليد القوية، ولكن ربما يكون أقوبها على الإطلاق هو تقاليدها في التمثيل. هناك، بشكل عام، مدرستان في التمثيل، واحدة تميل نحو الطبيعي، وأخرى تهدف إلى الغريب، والمثير، وغير الواقعي بشكل خلاب. يُقال إن الأسلوب الأول ابتكره ساكاتا توجورو (١٦٤٥-١٧٠٩): والثانية من ابتكار إيتشيكاوا دانجورو (١٦٦٠-١٧٠٤). • كان توجورو في عصره أعظم ممثل في كيوتو، مدينة الثقافة القديمة، وكانت التقنية التي شرحها انعكاسًا للحياة الراقية والرشيقة التي أحاطت به. من ناحية أخرى، مثل دانجورو في ييدو (طوكيو)، التي كانت خلال القرن السابع عشر المركز العسكري لليابان، وكانت تعج بالمحاربين الأشداء. روح أراغوتو ("الأسلوب الخشن") كما

كان تمثيل دانجورو يُسمى روح المدينة. وقد استُوحيَت بطولاته المبالغ فيها إلى حد ما من المسرحيات العسكرية لمسرح الدمى.

لم يترك 101110 سليلًا مباشرًا يحمل اسمه، لكن أسلوبه عاش بثبات في مسرح الكابوكي. من ناحية أخرى، ترك دانجورو اسمه وفنه لابنيه اللذين أنصفاه، والذي بدوره ورث الإرث إلى دانجورو الثالث. توفي آخر أفراد السلالة، 02111110 التاسع، الذي يُقال إنه أعظم ممثل أُنتج في اليابان على الإطلاق، عام 1903، بعد حياة مليئة بالتكريم. في عام 1887، قدم عرضًا بدعوة من الإمبراطور - وهي المرة الأولى منذ مائتين وخمسين عامًا التي يُمنح فيها فن المسرح الشعبي تفضيلًا إمبراطوريًا.

في بعض الأحيان اكتسب الممثلون العظماء في الكابوكي شهرتهم في الأدوار الذكورية؛ ومرة أخرى انتصروا باعتبارهم أوناغاتا، أو مقلدي النساء. وحتى اليوم، ومع استعادة النساء لمكانتهن في المسرح، تعد أوناغاتا من المفضلات الكبيرة، ولا يواجهن خطرًا وشيكًا من أن يحلوا محلهن. بل يقال إن النساء اللاتي ينجحن على المسرح الياباني الحديث يجب ألا يتصرفن بشكل طبيعي، بل يجب أن يقلدن الأنوثة المثقفة للأوناغاتا. ترك أحد أشهر أوناغاتا في الماضي، يوشيزاوا أيامي (توفي عام 1729)، بعض التعليقات المثيرة للاهتمام حول مهنته المنحرفة، وكان أحدها أن أوناغاتا الجيد يجب أن يعيش حياة لطيفة خارج المسرح كما هو عليه: يأكل بهدوء، ويحمر خجلاً عند ذكر اسم زوجته.

مع كل شهرتهم، احتل ممثلو الكابوكي دائمًا مستوى اجتماعيًا أدنى من مستوى الطبقات العليا. كان العديد منهم رجالًا ذوي تعليم ممتاز، وخبراء في الشعر والرسم وفنون أخرى، ومع ذلك، فقد اعتُبر حتى هؤلاء، بسبب الوصمة المرتبطة بمهنتهم، غير لائقين بالارتباط بأشخاص ذوي مكانة اجتماعية مرموقة. في بعض الفترات، كان الممثلون محصورين في أحياء محددة من المدينة، لكن هذه الممارسة لم تعد قائمة. تدريجيًا، يُربط الشرف والاحترام بـ...

المسرح الياباني: ٥١ اسمًا لـ ٢٠٢٨ ممثلًا، والتحيز القديم ضدهم (الذي يعود تاريخه إلى القرن السادس عشر، عندما كانوا مجرد متسولين يُمثلون في ضواحي المدينة) آخذ في التلاشي. صحيح أن أخلاقهم غالبًا ما وقفت عائقًا أمام تقدمهم الاجتماعي، لكن يبدو أن هؤلاء يتحسنون في ضوء المعايير الحديثة والرأي العام.

ولكن إذا لم يُمنح الممثلون أعلى الامتيازات الاجتماعية، فقد استمتعوا على الأقل بدفء الإعجاب الساحق. لقد كانوا لمدة ثلاثة قرون أصنام الجماهير، وكانوا يتقاضون أجورًا جيدة نسبيًا. يمكن لنجم المسرح أن يصنع ثروة. على العكس من ذلك، تلقى كتاب المسرحيات دائمًا قدرًا أقل من التملق والأجور. لم يكسب العديد من كتاب المسرحيات الأكثر إنجازًا سوى قوت يومهم. في الأيام الخوالي كان هناك قدر غير عادي من التعاون في الكتابة للمسرح. كان لكل مسرح كاتب مسرحي رئيسي، وآخر ثانوي، والعديد من الكتاب المسرحيين الصغار. في المسرحية الطويلة، كان العمل مقسمًا: كتب كتاب المسرحيات الصغار (الفقراء إلى حد ما في العمل) المشاهد الافتتاحية، والتي كان من المفترض أن تكون مملة على أي حال؛ كتب كاتب المسرحيات الثانوي المشاهد التالية، والتي كان من المفترض أن تجذب اهتمام الجمهور وتجهز للذروة؛ كتب كاتب المسرحيات الرئيسي الذروة. بالإضافة إلى القيام بأشياء غير مهمة من المسرحيات، قام كتاب المسرحيات الصغار بتأليف البرامج والإعلانات التي تم نشرها أمام المسرح، وفي أوقات فراغهم قاموا بنسخ أجزاء فردية للممثلين.

كان فوكوي ياغوزامون أول كاتب مسرحي بارز في عام ٢٠٢٤٠٠. وحتى دخوله عالم المسرح، كانت جميع مسرحياته قصيرة، مثل مسرحيات ١٧٦. كانت في الواقع مسرحيات من فصل واحد. ولكن في عام ١٦٦٤، كتب ياغوزامون لمسرح في أوساكا مسرحية "انتقام المتسول"، وهي مسرحية من ثلاثة فصول. ومنذ ذلك الحين، ازداد طول المسرحيات، ووصل بعضها إلى...

من عشرين فصلاً. ولكن كما قيل سابقًا، فإن أشهر كاتبي المسرح في اليابان هما تشيكاماتسو مونزايمون (1660-1724)، وتاكيدا إيزومو (1688-1756). غالبًا ما يُشار إلى الأول باسم شكسبير الياباني أو الياباني 501206165، ولكن يجب اعتبار هذه التسميات رموزًا للإعجاب غير المحدود بدلاً من كونها تحديات محددة لمقارنة تشيكاماتسو بالعمالقة الأوروبيين. ومع ذلك، فقد كان كاتبًا مسرحيًا بارعًا للغاية، و2 واحدًا خصيبًا. في ثلاثين عامًا، ألف ما لا يقل عن مائة وثلاثين قطعة، بعضها لمسرح الكابوكي، ولكن معظمها لمسرح الدمى. كان تاكيدا إيزومو، الأصغر سنًا بكثير، تلميذ تشيكاماتسو ومساعده الأكثر تألقًا. كتبا العديد من المسرحيات معًا، وفي عام 1713 افتتحا مسرح الدمى الخاص بهما. وقد استولى الكابوكي على روائعهم الفنية المكتوبة للدمى مع مرور الوقت، حيث لا يزالون يحتفظون بالألواح هناك.

أشهر مسرحيات الكابوكي هي "تشوشينغورا" أو "ثأر الـ 47 رونين". تُسمى القصة أحيانًا بالإنجليزية "المؤمن". كتب تشيكاماتسو هذه المسرحية كمسودة أولية قبل وفاته بفترة وجيزة، لكن كتبها تاكيدا إيزومو وكاتبان آخران. ومن الكلاسيكيات الأخرى، وربما الثانية من حيث الشعبية، مأساة "سوغوارا"، التي تُرجم أحد فصولها إلى الإنجليزية تحت عنوان "شجرة الصنوبر" ("ماتسو"). كانت هذه المسرحية أيضًا من تأليف تاكيدا إيزومو وأصدقائه، وتُعد تحفة فنية. حتى في ترجمتها الإنجليزية، تتميز بقوة تأثيرها.

لنرَ الآن ما هي سمات الكابوكي التي أهملنا ذكرها. لقد أُغفلت الخصائص والمكياج وبعض التقاليد. أما الخصائص، فهي مزيج من الواقعية والإيحاء، مع التركيز على الأولى. في بعض المسرحيات، حيث يُلمس تأثير الـ "نو" (وهذا ليس نادرًا)، يعتمد الممثل على الرمزية الكلاسيكية، ويترك المروحة أو أيًا كان ما قبلها.

المسرح الياباني ٥٣. قد يكون المقال المكتوب مناسبًا لأي عدد من الأشياء. لكن ممثل الكابوكي عادةً ما يُزوَّد بخصائص واقعية بكثرة: سيوف، وشمعدانات، وخوذات، وصور، وما إلى ذلك، وهذه لا تُصمَّم لتبدو حقيقية للجمهور فحسب؛ بل هي أصيلة، وعادةً ما تكون نماذج ممتازة لفن الحرفي.

تتناوب المشاهد أيضًا بين البساطة الزخرفية والواقعية المزخرفة. وكأن روح مسرح الدمى وروح مسرح الكابوكي تصارعان للسيطرة على الكابوكي. لكن دائمًا ما يُحققان نوعًا من الفعالية التصويرية، وعادةً ما يكون ذلك من نوع مُتقن. ليست البرك والجسور والبساتين والقلاع وشواطئ البحر هي المشاهد المفضلَّة على مسرح الكابوكي فحسب، بل إن المؤثرات المفضلة هي العواصف الثلجية والزلازل والحرائق! من المشكوك فيه أن يقدم المسرح الغربي الكثير من التجديد للكابوكي.

إن مكياج ممثل الكابوكي أمرٌ معقد. ففي أكثر صوره تطرفًا، يتحول إلى قناع تقريبًا. ومن المنطقي أن تُغمر الشخصيات بالأشباح والشياطين، لكن للمحاربين والأشرار نصيبهم من الزينة التقليدية. ولكل عشائر ممثلي الكابوكي تقاليدها الخاصة في المكياج، ولا تتفق دائمًا في التفاصيل، ولكن بعض المبادئ تبقى صحيحة بشكل عام. فالساموراي، على سبيل المثال، يُصوَّرون بوجوه بيضاء جدًا، مع حواجب سوداء عريضة، ولمسات حمراء على العينين وزوايا الفم. أما الأشرار، على العكس، فلديهم وجوه حمراء، وسكان الريف ذوي بشرة بنية. وهناك أيضًا فروق دقيقة، إذ قد يحمل المحاربان المهزومان اللذان لا يزالان متحدين علامات مختلفة عن المحارب المهزوم والخاضع. لقد خلدت الطباعة اليابانية وجعلتها مألوفة للعالم أجمع، ليس فقط المكياج النموذجي لكابوكي، بل أيضًا أوضاعه.

هناك شخصيتان في هذا المسرح لا بد من ذكرهما، فهما أساسيتان لوجوده. إحداهما هي

54 قصة المسرح، رجل الممتلكات، والآخر هو الحصان ذو الأرجل البشرية. يرتدي الأول ملابس سوداء بالكامل (وأحيانًا يغطي وجهه) ويؤدي المهام المتنوعة المائة التي تنتمي إلى كل عرض مسرحي. يكون جزءًا من الوقت على مرأى من الجمهور، وجزءًا من الوقت مخفيًا. لا يهم، لأنه يرتدي ملابس سوداء، وهذه علامة على أنه لا ينبغي ملاحظته. إلى جانب التعامل مع الممتلكات، يجب على هذا الرجل الذي لا غنى عنه أن يعمل كملقّن، ويتأكد من صعود الممثلين ونزولهم من المسرح بشكل صحيح. 1113 الحياة في المسرح نموذج للإخلاص. أما الحصان، فهو حيوان عظيم حقًا! جسمه من المخمل، وفخاخه رائعة للغاية. يوفر له رجلان الحركة. بأرجلهم المكسوة بأناقة لتتناغم مع جسد الحصان، وبقية أنفسهم مفقودة عن الأنظار، يخلق هؤلاء الممثلون وهمًا جيدًا بشكل ملحوظ، حيث يقفون بشكل رائع في المعركة، وينحنون بشفقة تحت يد سيدهم المحارب الحزين، ويهرولون بسعادة عائدين إلى المنزل من النصر، أو يمرحون بشكل مضحك في خضم موقف كوميدي. يمثل حصان الكابوكي حلاً وسطًا مثيرًا للاهتمام بين الحصان الخيالي البحت للمسرح الصيني والحيوان من لحم ودم الذي يُرى أحيانًا في المسرح الواقعي للغرب. ربما يكون رمزًا حقيقيًا للكابوكي - وهو فن يحوم بين الحقيقي وغير الحقيقي.

للموسيقى العرضية أهمية قصوى في فن الكابوكي. فهي تُضفي الإيقاع على كل مشهد، وتُرسخ النغمة العاطفية، وتُهيئ المزاج أو الجو المطلوب. وحصتها في الإنتاج كبيرة لدرجة أنه يُمكن وصف الكابوكي بالأوبرا دون مبالغة. وتُستخدم آلات الفلوت والساميسن والطبول بشكل رئيسي. أحيانًا تكون الأوركسترا صاخبة، وأحيانًا أخرى تكون هادئة. غالبًا ما تكون تأثيراتها وحشية على الأذن الغربية، لكنها غالبًا ما تُحقق جمالًا في اللحن أو نمطًا إيقاعيًا ذا جاذبية عالمية مميزة.

كل ممثل كابوكي هو راقص. بالضرورة، بالنسبة لـ

المسرح الياباني 55 جوهر تمثيل الكابوكي هو الأسلوبية. خلفيته بأكملها هي الرقص - طقوس أو-كوني وأتباعها، والرقصات الكلاسيكية للدمى. وعندما لا يكون منخرطًا في الأداء الفعلي للرقصة، يكون ممثل الكابوكي مشغولًا بالتظاهر. إن تمثيله الإيمائي مدروس دائمًا، ودائمًا ما يكون تصويريًا، ودائمًا ما يشير إلى أهمية درامية. في أفضل حالاته، يكون أستاذ التمثيل الإيمائي في العالم - في المأساة، على الأقل. ليس شيئًا بالنسبة له أن يحبس أنفاس الجمهور لمدة عشر أو خمس عشرة دقيقة دون أن يقول كلمة واحدة - ودون أن يتحرك من مكانه. التنوع اللامتناهي، والرعاية اللامتناهية، وعدم بذل أي جهد بدون معنى، يعبر، ربما، عن وجهة نظره.

وقد تطور فن المسرح الرائع هذا بشكل شبه حصري للتأثير الأجنبي. الصينيون هم الشعوب الخارجية الوحيدة التي قدمت أي شيء حيوي لكابوكي. بعد الإطاحة بأسرة مينغ في عام 1644، وجد العديد من اللاجئين الصينيين طريقهم إلى اليابان، ومارسوا تأثيرًا كبيرًا على الفنون المختلفة. كان وجودهم محسوسًا بشكل خاص في كيوتو، التي اعتمدت العديد من الأزياء الصينية لفترة 2 وبما أن الكابوكي كان في مرحلة تكوينية خلال الجزء الأخير من القرن السابع عشر، فإنه بالكاد يمكن أن يفلت من لمسة الذوق الأجنبي. كانت الأزياء والمكياج هي الفروع التي استعارت أكثر من الصينيين. كان هناك، بالطبع، أوروبيون من جنسيات متعددة في اليابان خلال أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. وصل البرتغاليون في عام 1543، وتبعهم الإسبان والإنجليز والهولنديون. تم إدخال المسيحية، وكذلك العديد من منتجات الحضارة الغربية. لكن سرعان ما بدأ رد فعل، فتم طرد جميع الأجانب من البلاد، وحُظرت الكتب الغربية، وقُضي على المسيحية، ومُنع اليابانيون أنفسهم من السفر إلى الخارج تحت طائلة الموت. وعلى حد علم السلطات، فإن التأثير الوحيد لهذا الاتصال المبكر بأوروبا على فن الكابوكي كان إدخال بعض المسرحيات غير...

خصائص شرقية، مثل البنادق والتلسكوبات. من الصعب إيجاد فن مسرحي آخر يُعبّر عن المُثُل والذوق الوطنيين، لأن اليابان هي جوهرها وروحها.

اليوم وغدًا

لقد أحدثت الأحداث الأخيرة تغييرات في اليابان بالطبع. جلبت الحرب العالمية الأولى ازدهارًا لم يُحلم به، ومعها استعادة الثقة في المؤسسات المحلية. ازدهرت الكابوكي بشكل غير مسبوق. ولكن في عام 1923، دُمر جميع مسارح طوكيو تقريبًا بسبب الزلزال. نجا اثنان فقط، لكنهما كانا، لحسن الحظ، الأهم. لم يتضرر المسرح الإمبراطوري، الذي بُني عام 1919، وهو أروع مسرح في الشرق، بشدة لدرجة أنه كان من الممكن إصلاحه في غضون فترة قصيرة. نجا مسرح الكابوكي-زا، الذي احترق عام 1921، وكان يُعاد بناؤه وقت الزلزال، من أضرار كارثية، واكتمل في الوقت المناسب لافتتاحه للجمهور في 11 يناير 1925. وهو، مثل المسرح الإمبراطوري، حديث تمامًا في تجهيزاته، على الرغم من أنه احتفظ بالسمات المميزة للعمارة اليابانية، بينما المسرح الإمبراطوري غربي تمامًا. يتسع مسرح الكابوكي-زا لأربعة آلاف شخص، بينما يتسع المسرح الإمبراطوري لنفس العدد تقريبًا.

هناك نوع آخر من الدراما في اليابان، ألا وهو الدراما الواقعية الحديثة، التي لا تشترك إلا قليلاً أو لا تشترك إطلاقاً مع مسرحيات "نو" أو "الدمى" أو "الكابوكي"، وهي تقليد صريح لدراما أوروبا وأمريكا. لم يُخصص أي مسرح حتى الآن لهذا النوع حصرياً، ولكن منذ بداية القرن العشرين، عُرضت عروض متفرقة لمسرحيات لإبسن وستريندبرغ وتولستوي وسينج وشاو وغيرهم من كتاب الدراما الغربيين، بالإضافة إلى مسرحيات محلية كُتبت على غرار النماذج الغربية. في المسرح الإمبراطوري، غالباً ما تضمن البرنامج مسرحيتين قصيرتين واقعيتين حديثتين من تأليف كاتبين يابانيين.

المسرح الياباني 57 مؤلف، وفي الجامعات تم تشكيل "جمعيات درامية بارزة" تهدف إلى دراسة وإنتاج مسرحيات جديدة تعبر عن الحضارة الجديدة. يبدو أن هذه الحركة تكتسب قوة عامًا بعد عام، وهناك من يتوقع أن الكابوكي سيسلك في النهاية مسار الآو وسيصبح، بدلاً من فن المسرح الشعبي في اليابان، مجرد تراث غريب من عصر قديم. ما إذا كان هذا سيحدث أم لا يعتمد بشكل أساسي على ما إذا كانت اليابان ستستمر في تغريب نفسها. إذا استمرت العملية لمدة نصف قرن آخر بمعدلها الحالي، فسيكون الكابوكي حينها شذوذًا مميزًا. من ناحية أخرى، قد يتغير الكابوكي نفسه مع تغير الأوقات. فهو يحتوي على ما يكفي من الواقعية للبناء عليه، ويمكنه، دون 2 صراع هائل، التخلي عن سماته القديمة جدًا. هناك احتمال آخر وهو أن يتفرع الفن، ليصبح في اتجاه 2 مسرح الواقعية، وفي الاتجاه الآخر، الأوبرا التقليدية. حدث مثل هذا التطور في أوروبا منذ بضعة قرون.

وأخيرًا، هناك السينما. اليابانيون مصورون فوتوغرافيون ممتازون، وهم ممثلون إيمائيون من الدرجة الأولى. فلماذا لا يحققون العجائب في هذا الشكل الأخير من التعبير المسرحي؟ في الواقع، لقد أنتجوا بالفعل بعض الأفلام الرائعة للغاية، لكنها تتناول مواضيع كلاسيكية، ولا تجذب سوى القليل من غير اليابانيين. كانت أفلامهم الحديثة مقلدة تمامًا للأنواع الأمريكية. في هذا المجال، كما هو الحال في العديد من المجالات الأخرى، يعاني اليابانيون من الافتتان بالغرب. لقد أذهلهم إثارة حضارة جديدة ومثيرة، وإلى أن يستعيدوا توازنهم، ستضيع مواهبهم في جهود عبثية للقيام بالشيء الغربي الذي لا يستطيع فعله إلا الغربيون. ومع ذلك، يجب أن تساهم اليابان يومًا ما مساهمة غنية في فن السينما. إن حبها المتأصل للفن التصويري إلى جانب براعتها الميكانيكية المعترف بها من شأنه أن يجعل مثل هذه المساهمة أمرًا لا مفر منه.

58101 المراجع

هناك ثلاثة كتب جيدة تتعلق بالمسرح الكلاسيكي في اليابان: فينولوسا وباوند "707 أو CCOmplishment A، 208 44754005/ 0 Pla S 6 WaleyjS و6" Pla of Old Jafa: The 76. أما عن المسرح الشعبي، فلا يوجد سوى سرد كامل واحد: Kabuki 62105 -Kin. وترد فصول مثيرة للاهتمام حول مسرحية الدمى 11 109018 24800 من Marionettes، 1 0 109010"5 22868 The Heroes of the54 Stage، 21 111 Wtyamori'S Tales from Old Japanese Dramas. يمكن العثور على ملاحظات حول أنواع مختلفة من المسرح في المسرحيات اليابانية لإدوارد وPlayfellows، وكذلك في العديد من تاريخ اليابان والعديد من كتب الرحلات التي تتناول هذا البلد.

المسرح في أوروبا

الفصل السادس

المسرح اليوناني

أصل الدراما

لدروا آ واة ماله افي وورو ووا بوردابيورايلك
إقامة العديد من المهرجانات تكريمًا لهذا الإله، كان أهمها وأكثرها فخامةً يُقام في الربيع، عندما تشهد الأرض وروح الإنسان على ولادة الحياة من جديد. عُرف مزيج الغناء والرقص المستخدم في الاحتفال باسم "ديثيرامب". في البداية، كان الديثيرامب على الأرجح ارتجالًا مستوحى من الإفراط في استخدام النبيذ وحماسة دينية شديدة؛ ومع ذلك، فقد اتخذ في النهاية شكلًا مُدبَّرًا، وقام بتأليفه شاعر ماهر. يعود أول مثال على هذا التأليف إلى منتصف القرن السابع.

توري قبل الميلاد
خلال القرن السادس قبل الميلاد، أصبحت أغاني الديثي رامب موحدة بشكل جيد، وكان يؤديها جوقتان من 4442 رجلاً يرتدون زي الساتير، أتباع ديونيسوس. ثم أُطلق اسم "أغاني الماعز" على أغاني الديثي رامب، إما بسبب زي الجوقة أو لأن الماعز كان يُقدم أحيانًا كجائزة لأفضل تأليف شعري. مع ذلك، لم تكن هناك محاولة حقيقية في البداية للتقليد. لم يعتبر أعضاء الجوقة أنفسهم ساتيرًا حقيقيين؛ بل كانوا يرتدون أزياءهم كرموز مناسبة للدين الذي يمارسونه. ولم يفعل القادة الأوائل ذلك أيضًا.

٦٢. قصة مسرح الجوقة، ٢٥. يعتبرون أنفسهم غير قادة. ٢. يتوافق الأداء مع أوراتوريو مقدس.

ومع ذلك، لم يطل ظهور غريزة التقليد. ويُفترض أن ثيسبيس اتخذ الخطوة الدرامية الأولى. ففي منتصف القرن السادس قبل الميلاد تقريبًا، وبينما كان قائدًا لجوقة، ارتدى ملابس لتمثيل الإله 101215118، وجعل المؤدين الآخرين يمثلون دور أتباع الإله. ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا، لعب انتحال الشخصية دورًا متزايد الأهمية في الاحتفالات الدينية اليونانية. وكان هناك من اعترض على الفكرة، ومن بينهم سولون الأثيني (6355-658 قبل الميلاد)، الذي أعلن أن انتحال الشخصية ممارسة خطيرة، وأنه إذا سُمح له بالتطور فقد يحول أعدادًا كبيرة من السكان إلى مخادعين يسعدون باستغلال الآخرين تحت تنكراتهم.

لم تُجدِ الاعتراضات والتحذيرات نفعًا. أسخيلوس (525-456 قبل الميلاد)، أول شاعر يُضفي على المأساة (tragoidia) أهمية أدبية حقيقية، أضاف الممثل الثاني (لأن القائد كان الأول)، وهكذا ابتكر أول حوار مستقل عن الكورس. أضاف سوفوكليس (495-406 قبل الميلاد) ممثلين ثالثين، فترسخت الدراما. لم تُهمل الكورس، لكن أهميتها تضاءلت تدريجيًا بعد ذلك.

مع ذلك، لم يُطبّق مصطلح المأساة على جميع الأعمال الدرامية التي تطورت من الممارسات الدينية المبكرة. بل استُخدم للإشارة تحديدًا إلى تلك التي صوّرت الجوانب الأكثر جدية في الدين، والتي كانت المواضيع الرئيسية للأناشيد الجماعية أو الديثرامب. تطوّرت الاحتفالات البدائية، ذات الدوافع الدينية أيضًا، ولكنها تافهة ومبتذلة في روحها، والمشبعة بالفحش المضحك، إلى كوميديا ("كوموس" بمعنى "احتفال")، واتبعت مسارًا مختلفًا تمامًا عن مسار المأساة. كما تشكّل نوع ثالث من الدراما، وهو مسرحية الساتير، لكن خصائصها وتاريخها غامضان للغاية بحيث لا يسمحان بالتوسع فيهما.

يعتبرها بعض الباحثين مرحلتين فقط في تطور المأساة، بينما يعتقد آخرون أنها كانت ذات وجود منفصل بالتوازي مع المأساة والكوميديا. لم يبقَ سوى نموذج كامل من هذا النوع، وهو "سيكلوب" ليوربيديس. لدينا اليوم من المآسي سبعٌ لإسخيلوس، ومثلها لسوفوكليس، وثمانية عشر لـ 11121103. أما الكوميديا، فلدينا إحدى عشرة لأريستوفانيس.

تطور المسرح

أصبحت المهرجانات الدينية التي كانت المسرحيات جزءًا منها خلال القرن الخامس قبل الميلاد مثيرة للإعجاب للغاية. كانت تحت إدارة الدولة، وكانت تُجرى بعناية فائقة. كان المهرجانان الرئيسيان في العام، وهما الوحيدان اللذان كانت تُعرض فيهما المسرحيات، هما ليناريا، في يناير، ومدينة أثينا، في الأول من أبريل تقريبًا. كان الأخير هو الأكثر روعة من الاثنين، وكان أعظم حدث في العام في أثينا. استمر لمدة أسبوعين تقريبًا، وشمل، إلى جانب يومين أو ثلاثة أيام من الدراما، العديد من المسابقات الخطابية والكورالية. تمت دعوة الحكام والسفراء الأجانب إلى المهرجان، وتم تزيين المدينة، وانضم جميع السكان إلى الاحتفال. حتى تم إطلاق سراح السجناء من السجن ليتمكنوا من مشاهدة الاحتفالات. كان العيد يومًا مقدسًا، ومع ذلك، كانت الجرائم المرتكبة خلال هذه الفترة تُعاقب بشدة غير عادية. كان أي اضطراب يُعتبر جريمة عقوبتها الإعدام. كانت العروض تبدأ بعد الفجر بقليل وتستمر طوال اليوم. وكثيرًا ما كان المشاهدون يحملون معهم الطعام والشراب إلى المسرح، وينعشون أنفسهم خلال فترات الاستراحة.

في وقت مبكر من تطور الدراما، بينما كانت لا تزال في مرحلة الديثرامب، وضعتها الدولة على أساس تنافسي، وهذه الحقيقة ساهمت بلا شك في

أَقيمت هذه المسابقات لتميز المسرحيات وجذب الجمهور إليها. في القرن الخامس، استُبدلت جائزة القرن السادس، التي كانت تُمنح بتيستين أو سلة فاكهة، بجوائز مالية طائلة، مما زاد من شرف الجمهور. كان الكاتب المسرحي الفائز يُتوّج أمام الجمهور بإكليلين من الغار، وتُقام له وليمة من الدولة، ويُبجّله الشعب. كان من الطبيعي أن يُمنح هذا التكريم بحكمة، ولهذا الغرض، وضع حكام أثينا نظامًا مُحكمًا للتحكيم.

أولاً، تم اختيار قائمتين طويلتين من الأسماء من أعضاء القبائل العشر في أتيكا. تم وضع أسماء القبائل العشر في عشر جرار منفصلة، وتم سحب اسم واحد من كل جرة. تم اصطحاب القضاة العشرة الذين تم تسميتهم بالقرعة إلى المسرح، وعندما تم مشاهدة جميع المسرحيات، كتب كل قاض اسم الكاتب المسرحي الذي اعتبره الفائز. تم وضع هذه القرارات العشرة في جرار، وتم سحب خمسة منها فقط. تم الإعلان عن الفائز على أساس هذا السحب، مع إعطاء مكان واحد فقط. ثم تم نشر قرار كل قاضٍ. تم تقليل التحيز والرشوة بهذه الطريقة إلى الحد الأدنى من التأثير. ومع ذلك، يقال إن القرارات كانت تتأثر غالبًا بتصرفات الجمهور، ولم يكن قضاة تلك الفترة أقل عرضة للرأي العام من قضاة اليوم، وكان من المحتم أن يكون لدى مواطني أثينا كتاب مسرحيات مفضلون لديهم. ويذكر إسخيلوس أنه حقق ثلاثة عشر انتصارًا، وسوفوكليس عشرين انتصارًا.

من الواضح أن عددًا قليلًا فقط من كُتّاب المسرحيات كان يُسمح لهم بعرض أعمالهم في المهرجانات. كان يُحدد مُسبقًا من قِبل رئيس أو قاضٍ أسماء المتسابقين، حيث كان يفحص جميع المخطوطات المُقدمة إليه، ويختار الأجدر. جرت العادة على أن يُشارك ثلاثة شعراء تراجيديين، وثلاثة أو خمسة شعراء كوميديين، في مهرجان واحد. أُعطيت الأفضلية للكوميديا في مهرجان "لينايا"، والتراجيديا في مهرجان "المدينة".

المسرح اليوناني 65. ديونيسيا. كان من المتوقع أن يقدم كل شاعر أربع مسرحيات، قد تكون مترابطة في موضوعها أو لا تكون. هذا يفسر وجود الثلاثيات والرباعيات في الدراما اليونانية.

مع تحسن تنظيم المهرجانات، مُنحت جوائز لمنتجي المسرحيات الفائزة (الكوراجوس)، وللممثل الرئيسي. يجب توضيح دور المنتج. فرغم أن المسرحيات كانت تُعرض تحت إشراف الدولة، إلا أن الأموال العامة لم تُوظّف بشكل كبير لهذا الغرض. كانت الدولة تُوفّر وتدفع رواتب الممثلين الرئيسيين الثلاثة في كل عرض. وكانت تُعيّن ثلاثة ممثلين لكل شاعر بشكل تعسفي. أما جميع النفقات الأخرى التي تُتكبّد أثناء الإنتاج، فكان على المنتج، أي أحد المواطنين الأثرياء، الذي وافق، لإظهار وطنيته المدنية والدينية، على تمويل عمل شاعرين معينين. كان هو من يُشغّل الجوقة، ويُوفّر لهم الطعام والسكن خلال فترة التدريب، ويُصمّم لهم الأزياء، ويدفع رواتبهم. كما كان هو من يُوفّر الموسيقى والممتلكات وجميع المستلزمات. علاوة على ذلك، كان من الضروري أن يستعين بخدمات مُدرّب مُحترف للجوقة. وكثيرًا ما كان الشاعر يُساعد في تدريب الجوقة، ولكن ليس دائمًا. على أي حال، يمكن ملاحظة أن نجاح مجموعتين من المسرحيات قد يعتمد بشكل كبير على كرم المنتج، وكان الشاعر محظوظًا إذ نجح في الاستعانة بمساعدين من المغنيين المتحررين. يُقال إن تنافسًا كبيرًا نشأ بين المنتجين، وأن مبلغًا يعادل عدة آلاف من الدولارات كان يُنفق غالبًا على إنتاج واحد. لا بد أن هذا التنافس قد أسعد الشعراء.

شجّع مناخ اليونان العروض المسرحية في الهواء الطلق، وكانت مسارحها، من بدايتها إلى نهايتها، مكشوفة. لو كانت معابدها، كالكنائس الحديثة، أماكن تجمع، لربما احتضنت المسرح؛ لكن المعبد اليوناني لم يكن سوى مزار - مسكن للإله.

66 قصة المسرح حيث كان الناس يأتون فرادى لصب الأدعية والدعاء. 2723 ومع
ذلك، فمن الطبيعي أن 52 10

كان من المفترض أن يتم عرض المسرحيات بالقرب من المعبد، وكان هذا هو الحال عمومًا.

قبل أن يكتسب الديثرامب طابع الدراما المعقدة، كان يُؤدَّى في مكان مفتوح، حول مذبح قرباني، حيث يُشكِّل الجمهور دائرة حول الكورس. أما كيفية تطور المسرح الجسدي من هذه الممارسة، فهي مسألة مثيرة للجدل، ولكن إحدى النظريات هي كما يلي:

عندما بدأ القائد (خوريفايوس) في تقليد - أي ارتداء الملابس والتصرف على طريقة ديونيسوس أو غيره من الآلهة - دفعته الغريزة إلى تحسين وضعه بالقفز على طاولة القرابين بالقرب من المذبح، وبالتالي خلق أول مسرح مرتفع. ومع تطويره لفنه ونطاقه، وجد أنه من الضروري إقامة خيمة أو مأوى مؤقت خارج حلقة الجمهور مباشرة، حيث يمكنه إجراء تغييرات على زيه. كانت خطوته التالية هي نقل الطاولة بالقرب من غرفة ملابسه. وأخيرًا، فرض فجوة في الجمهور ووضع مسرحه مباشرة أمام المأوى، والذي أصبح تلقائيًا خلفية لعمله - مكانًا عرضيًا. كانت الكلمة اليونانية لهذا المأوى أو الكوخ هي "سكيني"، والتي اشتُقت منها كلمتنا "سين".

أجبر هذا الترتيب الجمهور على اتخاذ شكل حدوة حصان، ووزّع اهتمامهم بين أداء القائد في أحد الطرفين وحركات الجوقة حول المذبح في المنتصف، وهو تطور تكيف بشكل رائع مع استخدام المدرجات الطبيعية. وفّرت أثينا سفوح تلال في مواقع جيدة لهذا الغرض، وتمّ استغلالها على الفور. وُفّرت مقاعد خشبية في البداية، ثم استُبدلت لاحقًا بمقاعد حجرية. تطوّرت خيمة الملابس البدائية إلى مبنى مسرح فخم.

ومع ذلك، لا ينبغي اعتبار الرواية المذكورة أعلاه لتطور المسرح اليوناني قطعية. فهي لا تتجاوز 210

فرضية المسرح اليوناني 67، ولا يُصدّقها بعض الباحثين. قدّمها من يعتقدون أن المسرح اليوناني كان دائمًا مسرحًا راقيًا، وأنكرها من يعتقدون أن الممثلين اليونانيين كانوا يؤدون دائمًا على مستوى الجوقة. وسواءً أكان ذلك صحيحًا أم لا، فإنه يتمتع بطابع تصويري يُبرر تكراره في هذا الملخص.

أياً كان ما نعتقده بشأن جنين المسرح اليوناني، فإننا نعرف جيداً ما كان عليه في مرحلة النضج. تحكي الآثار، التي تم التنقيب عن العديد منها في العصر الحديث، قصة دقيقة عن بنائه النهائي. بالطبع تم بناء العديد من المسارح اليونانية، وهي تختلف في الحجم والشكل، ولكنها في الأساس متشابهة. تم بناء القاعة على منحدر مقعر. يوجد في قاعدتها أوركسترا دائرية، أو مكان للرقص. إما أن تكون مرصوفة بالحجارة المسطحة أو تُترك طبيعية. في وسط الأوركسترا يقف زعتر، أو مذبح. في الجزء الخلفي من الأوركسترا، 11 بعض الحالات تتعدى عليها قليلاً، 15 مبنى المسرح، 2 هيكل واسع ولكنه ضحل من طابق واحد أو طابقين. في واجهته ثلاثة أبواب، والمركز أكبر من الآخرين. في كلا الطرفين أجنحة بارزة نحو الجمهور. تسمى هذه 20047456671:6. في كل منها بابان بزاوية قائمة مع الأبواب في مواجهة المبنى. يدعم صف من الأعمدة على طول واجهة المبنى منصتين أو "يوجيوم". يُطلق على صف الأعمدة اسم "المسرح". في الجزء الخلفي من مبنى المسرح توجد غرف تبديل الملابس وغرف الممتلكات. مبنى المسرح غير متصل هيكليًا بقاعة المحاضرات. تُسمى الفجوات بين طرفي مبنى المسرح وزوايا قاعة المحاضرات "بارودي"، أو مداخل جانبية. يستخدمها كل من الجمهور والجوقة. في بعض الحالات، تُزود ببوابات زخرفية.

مشكلة المسرح

يمكن الآن ذكر المشكلة الأكثر إزعاجًا فيما يتعلق بدراسة المسرح اليوناني. هل قام الممثلون، أي الممثلون الثلاثة الذين تولوا القيادة 16163، بالتمثيل على الأرض، خلف الجوقة، مع وجود الطابق السفلي من مبنى المسرح كخلفية، أم قاموا بالتمثيل على logium، أعلى خشبة المسرح، على بعد حوالي اثني عشر قدمًا فوق رؤوس الجوقة؟ لقد تم شن حرب عنيفة حول هذه النقطة، ولا تزال مستمرة، على الرغم من انخفاض العنف. يبدو أن معظم العلماء المعاصرين يفضلون النظريتين الأولى، وتدعم التحقيقات الحديثة وجهة نظرهم. إذا كان الممثلون يؤدون على الأرض، فقد يتساءل المرء، من استخدم 109224922 الإجابة هي أن الآلهة فعلت ذلك. إنها حقيقة لا شك فيها أنه في أداء المسرحيات اليونانية، ظهرت الشخصيات الإلهية على مستوى أعلى من البشر. أحيانًا ينزلون إلى مستوى البشر، لكن كان عليهم أولًا الظهور كما لو كانوا من السماء. أولئك الذين يزعمون أن البشر استخدموا برج إيوجيوم الذي يبلغ ارتفاعه اثني عشر قدمًا مُجبرون على افتراض وجود طابقين تعلوها منصتان ليستخدمهما الخالدون. لا يوجد مستحيل في مثل هذا الترتيب، وقد كان مقبولًا على أنه محتمل للغاية حتى وقت قريب جدًا. هناك حجج قوية من كلا جانبي المسألة، ولهذا السبب فإن الأدلة الملموسة ضرورية للغاية لحلها.

المسرح في أثينا

أقدم مسرح يوناني معروف، وأهمها، هو مسرح ديونيسوس في أثينا. اكتُشف عام ١٧٦٥، لكن أعمال التنقيب لم تكتمل حتى عام ١٨٩٥. بُني على سفح تل بالقرب من المعبد الذي يضم صورة ديونيسوس. كانت القاعة غير منتظمة الشكل، تتبع شكل التل. صُنعت المقاعد بشكل كبير

طبق6: مسرح ديونيسوس في أثينا.

المسرح اليوناني 69 limestone 04 | ووُضعت على الأرض العارية. كان هناك ثمانية وسبعون طبقة من المقاعد في القسم الأوسط. كانت الواجهة 1077 متقنة للغاية، حيث تتكون من سبعة وستين كرسي عرش، كل كرسي بعرض خمسة وعشرين بوصة وعمق ثلاثة وعشرين بوصة وارتفاع خمسة عشر بوصة. كان الكرسي الأوسط أكبر وأكثر تفصيلاً من غيره، وكان يعلوه مظلتان. وقد تم حجزه لرئيس كهنة ديونيسوس. استوعبت القاعة ما يقرب من 17000 شخص، وكانت مقطوعة بأربعة عشر ممرًا مرتبة مثل أسلاك العجلتين. كان الصف الأخير على بعد ثلاثمائة قدم من المسرح ومائتي قدم فوق مستوى الأوركسترا. يُعتقد أن المقاعد الحجرية لم تُبنى حتى عام 330 قبل الميلاد. خلال العصر العظيم لإسخيليوس و50106105 كانت المقاعد من الخشب.

بلغ قطر أوركسترا هذا المسرح ثمانية وثمانين قدمًا، وظلت غير مرصوفة حتى القرن الثاني قبل الميلاد، عندما رُصفت بألواح رخامية على يد المُجددين الرومان. بلغ طول مبنى المسرح مائة واثنين وخمسين قدمًا، وعمقه واحد وعشرون قدمًا، وأجنحته بارزة للأمام بمسافة سبعة عشر قدمًا. بُني من الخشب، ومن المرجح أنه أُعيد بناؤه أكثر من مرة. حلّت منصة العرض الحجرية التي تدعم درجين خشبيين محلَّ المرحلة الأولى عندما أجرى الرومان تعديلاتهم.

المشاهد والآلات

لم تكن المناظر الطبيعية وآلات المسرح مجهولة لدى الإغريق، على الرغم من أن استخدامهم لها كان محدودًا بسبب ضحالة المسرح، ونقص الإضاءة الاصطناعية، وغياب أي تقاليد مسرحية، وأخيرًا حبهم للبساطة. في معظم الأحيان، كانت المسرحيات تُعرض أمام أماكن دائمة تقليدية. وكان من المفترض أن تُعرض المآسي أمام معبد أو قصر. ولهذا الغرض، كانت الخلفية الرسمية للأعمدة والجدران المكسوة بالألواح مناسبة. وكان من المفترض أن يكون الباب المركزي الكبير في المشهد...

70 قصة المسرح: المدخل الرئيسي للمعبد أو القصر. كانت تُقام المسرحيات الكوميدية عادةً في ساحة عامة أو شارع، ولم يكن الشكل الخارجي الرسمي للمشهد متناغمًا مع غرضها. ومع ذلك، استُخدمت هياكل مؤقتة خاصة لتكملة كل من المسرحيات الكوميدية ومسرحيات الساتير. ساعدت الشرفات ونوافذ المنازل وواجهات المتاجر الأولى؛ بينما ساعدت الأشجار والكهوف والجبال الثانية. في الفترة اللاحقة من المسرح اليوناني، أصبح مشهد المسرحيات واقعيًا بشكل واضح، ولكن خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، لم تُقدم سوى اقتراحات لمواقع خاصة.

كانت تغييرات المشهد خلال المسرحية نادرة جدًا، ولم يُسجل سوى جهاز واحد لإحداث هذه التغييرات. كان هذا الجهاز عبارة عن منشور مثلثي كبير، يُسمى "بيرياكتوس". رُسم على كل جانب من جانبيه مشهدان مختلفان، وكان من السهل تدويره، ليعرض جانبًا واحدًا في كل مرة للجمهور. استُخدم منشوران في الوقت نفسه، واحد على كل جانب من جوانب المسرح. من المرجح أنه استُخدم نوع من الخلفية معهما، إلا أن كيفية دعم الخلفية لا تزال مسألة تخمين.

كانت الإيكيكليما إضافة أخرى مثيرة للاهتمام وقيمة للمسرح اليوناني. كانت هذه منصتين خشبيتين صغيرتين تتحركان على عجلات، ومحدودة الأبعاد بحيث تسمح بدخولها من خلال المدخل المركزي الرئيسي. كانت تستخدم بشكل رئيسي في عرض اللوحات التي تصور المشاهد التي حدثت خارج المسرح. تم الإيحاء بالقتل (وهو أمر شائع في الدراما اليونانية، ولا يُسمح بحدوثه على مرأى من الجمهور) أولاً من خلال صراخ الضحية، ثم من خلال شخصيتين أو مجموعة من الشخصيات توضع على الإيكيكليما وتُدفع على خشبة المسرح. في مواقف معينة، يمكن للشخصيات النزول من هذه المنصة المحمولة والانضمام إلى حركة الشخصيات الأخرى على المسرح. ستكون ضرورة مثل هذا الجهاز واضحة لأولئك الذين يدركون أن المسرح اليوناني لم يسمح بأي مسرح داخلي مماثل لذلك المستخدم في إليزابيث.

مسرح بيثان. لم يكن من الممكن سحب الستائر لإظهار غرفة نوم. عندما حدث عمل حيوي داخل الأبواب، لم يكن من الممكن السماح بدخول 21101- ence إلى المشهد، لذلك كان لا بد من إحضار المشهد (014 145 بعد ذلك) إلى الجمهور. سيدرك رواد المسرح المعاصرون أن الإيكيكليما قد نجت من القرون، لأنها تظهر في بعض أحدث إنتاجاتنا - بالطبع تم إتقانها ميكانيكيًا، وجعل آلياتها أقل وضوحًا من خلال الإضاءة الماهرة والتلاعب. في "يوهانس كريسلر"، الذي تم إنتاجه في نيويورك عام 1922، يمكن القول إن الإيكيكليما كان الممثل الرئيسي.

:الجهاز الثالث المهم المستخدم بانتظام على المسرح اليوناني كان الميكانيكا (الآلة). كانت هذه رافعة ذات بكرتين وحبلين تحمل سلة أو صندوقًا قادرًا على حمل شخصين أو ثلاثة أشخاص. كانت الآلة موجودة على الجانب الأيسر من المسرح، في أعلى المشهد الخلفي. وبواسطتها يمكن إنزال الإله أو ليرو من السماء إلى الأرض أو رفعه من الأرض إلى السماء. تشغيلها في وضح النهار، بحبال ربما كانت تصدر صريرًا، وعمال المسرح الذين ربما كانوا يئنون وهم يرتفعون، ناهيك عن الآلهة الذين ربما كانوا يتمسكون بخوف بحواف السلة وهم معلقون في الهواء - كل هذا قد يبدو سخيفًا للطالب المعاصر. في الواقع، بدا الأمر سخيفًا لبعض اليونانيين؛ فقد كانوا كثيرًا ما يدفنون المسرحيات الجادة. لكن غالبية الناس في أي عصر يتسامحون مع السخافات المسرحية. مسرحنا لديه نقاط ضعفه، ولا أحد يعترض سوى النقاد. ثم يجب أن نتذكر أن المسرحيات اليونانية كانت احتفالات دينية ووطنية، وفي الأمور الدينية والوطنية، كان الجمهور متساهلاً بشكل ملحوظ. تُقدم عروضنا التاريخية وطقوسنا الكنسية في القرن العشرين نماذج عديدة من فنون المسرح، سخيفة تمامًا مثل الميكانيكا. ووفقًا لأرسطو، كان كُتّاب المسرحيات اليونانية مولعين بالميكانيكا. كان من الممكن دائمًا إنقاذ موقف صعب بالظهور المفاجئ للإله. واليوم، عندما...

72 قصة المسرح تصل الكوميديا إلى خاتمة سعيدة باكتشاف وصية العم الغني، فيتمتم النقاد الصارمون بتوبيخ "ديوس مجه ماشينا" - الإله من الآلة.

تم تسجيل اختراعات ميكانيكية أخرى من المرحلة اليونانية المبكرة، ولكنها ذات أهمية ثانوية، ووصفت بشكل غامض. أحد هذه الاختراعات أنتج صوت الرعد، وآخر قلد البرق، وآخر سهّل ظهور الأشباح. ربما لم يكن الأخير أكثر من بابين مصيدة. كما ذُكر جهاز دوار (5 170762071) كان يستخدم لتمثيل الأبطال في السماء، والوفيات في البحر أو في ساحة المعركة. يبدو أن هذه الآلة تشترك في شيء مع الإيكيكليما. من غير المرجح أن يكون الإغريق قد استخدموا المشاهد المنسدلة. لا يوجد دليل حقيقي على إنزال أو رفع أي ستارة على المسرح لإخفاء أو اكتشاف الأحداث أو الإعدادات حتى وصل المسرح إلى أيدي الرومان.

الأزياء والأقنعة

رغم أن الخلفية والمعدات المادية للمسرح اليوناني كانتا ضعيفتين، إلا أن الأزياء كانت متقنة بما يكفي لتعويض هذا النقص. كانت متنوعة للغاية في الأسلوب والألوان، وزادت فعاليتها بفضللن أقنعة كان يرتديها جميع الممثلين اليونانيين. كان الزيّ عبارة عن عباءة مأساوية غنية الألوان. كانت الأكمام طويلة، والحزام عاليًا. كانت الأحذية (كوتورني) ذات نعل خشبي سميك يرفع الممثل عن الأرض ست بوصات أو أكثر. غطى القناع الرأس بالكامل، من الأمام والخلف، وكان يعلوه أونكو، وهو امتداد مخروطي الشكل للجبهة، مما أضفى على الشخصية طولًا وفخامة. كان جسد الممثل مبطنًا ليتناسب مع طوله المتزايد. كان التأثير المطلوب هو تأثير الإله أو البطل.

كانت الأقنعة التي تم ارتداؤها مصنوعة من مواد مختلفة، الكتان |

المسرح اليوناني. 73 6011« والخشب. وقد تم رسمها ونحتها على حد سواء، مع ميزات مبالغ فيها بشكل صارخ - ليس فقط بسبب المشاعر المتطرفة التي سيطرت على المسرحيات، ولكن أيضًا بسبب المسافة التي كان من المفترض رؤيتها منها. لا يمكن للخطوط الدقيقة والتعبيرات الدقيقة أن تصل إلى جمهور من 17000 شخص. كان من الضروري أيضًا ألا يكون صوت الممثل مكتومًا بواسطة القناع، ولذلك نجد في القناع اليوناني النموذجي 2 فمًا مفتوحًا على مصراعيه بحجم مرعب إلى حد ما. في بعض الأحيان تم بناء 2 مكبر صوت صغير داخل القناع، وهذا ساعد على إسقاط الصوت بوضوح في القاعة الضخمة. تم رسم بياض العين على القناع، ولكن تم ترك 2 مكان للبؤبؤ مفتوحًا حتى يتمكن الممثل من الرؤية.

حددت الأعراف أسلوب الأزياء والأقنعة المستخدمة لتمثيل الشخصيات أو الشخصيات المعروفة. في المسارح التي لم تكن تُسمع فيها برامج مطبوعة، كان من المستحسن اتباع التقاليد الشعبية في تصوير الشخصيات ليسهل على الجمهور التعرف عليها. كما خدمت الشعارات التي يحملها الممثل هذا الغرض. حمل هيرمس عصاه، وأبولون قوسه، وهرقل هراوته. وكان الرسل الذين يبشرون بالخير يرتدون تيجانًا من الزيتون أو الغار. أما المساكين فكانوا يرتدون الأسود أو الرمادي أو الأصفر.

اختلفت أزياء ممثلي الكوميديا اختلافًا ملحوظًا عن أزياء الممثلين التراجيديين. شملت هذه الأزياء سترتين قصيرتين جدًا، وجوارب طويلة بلون البشرة أو مخططة، وحذاءً خفيفًا. كان جسد الممثل مبطنًا من الأمام والخلف، مما جعله غريبًا ومثيرًا للسخرية. وارتدى الممثلون أقنعة، وغالبًا ما كانت صورًا واقعية لمشاهير معاصرين. وُجدت العديد من نماذج الكوميديا - شخصيات نمطية كما نسميها -: العبد المارق ذو الشعر الأحمر، والأب العجوز سريع الغضب ذو الحاجب المرفوع والآخر عادي، والمومس بحلي ذهبية في شعرها، والبطل ذو الشعر المجعد والبشرة المحروقة، والريفي ذو السترة الجلدية والمحفظة والعصا.

ارتدى الممثلون في مسرحيات الساتير ستراتٍ طويلةً تقريبًا كتلك التي تُرتدى في التراجيديا، وأقنعةً تُشبه أقنعة التراجيديا. مع ذلك، لم يرتدوا قناع كوثورنوس. الشخصية الرئيسية في مسرحيات الساتير كانت سيلينوس، المُسنّ السكير، تابع ديونيسوس. كان زيّه أحيانًا مصنوعًا من الجلود.

اختلفت أزياء الجوقة في جميع فروع الدراما الثلاثة عن تلك التي يرتديها الممثلون الرئيسيون. في المأساة، عادة ما تمثل الجوقة مجموعتين من الرجال أو النساء أو العذارى المسنين، وبالتالي كانوا يرتدون سترة وعباءة يونانية عادية، ولكن مع أحذية بيضاء خاصة. ارتدت الجوقة بأكملها أقنعة ذات نمط موحد. ومع ذلك، في بعض الإنتاجات، انحرفت الجوقة المأساوية عن مظهرها البشري الطبيعي إلى حد ما، واتخذت ملامح وأفعال كائنات خيالية. يقال أنه في أداء "Eumenides" لإسخيليوس، تسببت الجوقة في ضجة من خلال الاندفاع إلى الأوركسترا مرتدية زي Furies، بفساتين سوداء وملامح مشوهة وأقفال متعرجة. كان التأثير غير متوقع في المأساة لدرجة أن المتفرجين أصيبوا بالصدمة الكهربائية وكادوا أن يصابوا بالذعر.

تنوعت أزياء جوقة المهزلة بشكل مذهل، إذ كان الشعراء المهزلة خياليين ورومانسيين، وطلبوا من الجوقة تجسيد كل ما يمكن تصوره من أشخاص ومخلوقين وتجريد. ومن المعروف أنهم في أوقات مختلفة صوروا مجموعات من الرياضيين والسحرة والشعراء وآلهة الغضب والأمازون والمدن والسحب والطيور والدبابير والضفادع والأسماك والنحل والفصول. كانت معظم أزيائهم خيالية ومبتكرة، وصُممت عمومًا للسماح بحرية حركة واسعة، لأن الرقصات غالبًا ما كانت تتطلب منهم الرياضيين.

ارتدت جوقة الساتير ملابس الساتير في أغلب الأحيان. في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، كان الساتير يُصوَّر عادةً على أنه نصف إنسان ونصف ماعز، ولكن بعد قرنين من الزمان، أُدخل عنصر الحصان، ومن ثم ساد مزيج من الإنسان والماعز والحصان. جلود أشعث.

المسرح اليوناني ٧٥. كانت الأجزاء المحيطة بالخصيتين والقرون على الرأس تُشير إلى الماعز؛ وكانت ذيول الخيول، وأحيانًا رؤوسها، تُشير إلى الحصان. بالإضافة إلى هذه الرموز، كان يُلبس قضيبان رمزًا لديونيسوس.

الممثلون والجوقة والجمهور

كان الممثلون اليونانيون بحاجة إلى تنوع في المواهب، إذ تطلب منهم ثلاثة أنواع من التعبير الصوتي، بالإضافة إلى التمثيل الإيمائي الدقيق. كانت المسرحيات التي يؤدونها تتألف من الغناء والترانيم والكلام، مع قواعد محددة لأداء كل مقطع. كان الأمر كما لو كانوا مزيجًا من الأوبرا الكبرى، والمأساة الشكسبيرية، والدراما الواقعية الحديثة. كان الممثلون يغنون مقاطع إيريك منفردة أو ثنائية أو ثلاثية، أو بالتناوب بين الممثلين والمغنيين. كانت هذه الأغاني، بالإضافة إلى المقاطع التي تُؤدى بالترديد أو الإنشاد، مصحوبة بآلة موسيقية واحدة أو أكثر، أو مزمار أو قيثارة أو كليهما. كان المزمار مفضلًا لأنه يمتزج بشكل أفضل مع الصوت البشري. لم تكن قوانين التناغم معروفة لدى اليونانيين، وبالتالي كان الغناء يتم في انسجام تام. كُتبت الموسيقى بأنماط موسيقية تُشبه إلى حد ما "مفاتيح" اليوم، أحدها فخم وعظيم، وآخر بائس، وآخر لا يزال مشرقًا وحماسيًا. نادرًا ما وُجدت مقاطع موسيقية آلية فقط، لأن الموسيقى وُجدت من أجل الشعر، وكانت خاضعة له تمامًا.

كان الممثل اليوناني يفخر بصوته بشكل خاص، وبذل قصارى جهده لتحسينه. قضى سنوات في تطوير مداه وصداه، وكان من أجله متقشفًا في الأكل والشرب. ويُخشى أحيانًا أنه انجرف وراء فخره بقوة صوته لدرجة أنه تجاوز حدود الذوق الرفيع، وجذب المستمعين الأقل تمييزًا بتقليده زئير الحيوانات، وصوت البحر، وغيرها من الظواهر الرائعة.

لكن رغم هذه الهفوات الجمالية، لا بد أن الممثل اليوناني كان مُترجمًا فنيًا. وُجّهت إليه انتقادات لاذعة لأسلوبه في التعبير، وخاصةً في التراجيديا، حيثُ مارس ضبطًا كبيرًا للنفس. كان تمثيل الممثل التراجيدي الإيمائي مدروسًا وذا طابع تمثيلي، مليئًا بالدلالة، وخاليًا من العفوية أو العرضية. في تصوير الآلهة والشخصيات المثالية الأخرى، يُعدّ التوازن المثالي الهدف الحتمي للتمثيل.

أدى أعضاء الجوقة أداءً دقيقًا، بل بانتظام عسكري. يبدو أنهم لم يُقلدوا قط حركة الحشد المُرتبكة، أو كما نُسميها "الحشد"، بل استخدموا دائمًا تشكيلًا مستطيلًا، بصفوفٍ مُختلفة. كانت الجوقة المأساوية النموذجية تتألف من خمسة صفوف، كل صف منها ثلاثة رجال، وبالتالي ثلاثة صفوف، كل صف منها خمسة رجال؛ أما الجوقة الكوميدية، فكانت تتألف من ستة صفوف، كل صف منها أربعة رجال، وبالتالي أربعة صفوف، كل صف منها ستة رجال. دخلت الجوقة إما صفًا واحدًا أو صفًا واحدًا، مع أن الأخير كان مُفضلًا لأنه منع الازدحام عند المدخل ومنح الجمهور مشهدًا أفضل. في أغلب الأحيان، كان يُستخدَم البارودوس الأيسر للدخول الأول للجوقة، وكان يُوضع أفضل الأعضاء في الصف الأقرب إلى الجمهور، بينما يُوضع أسوأ الأعضاء في صف الوسط، حيث يكونون غير ظاهرين. كان الكوريفوس، أو القائد، يحتل المركز الأوسط في الصف الأيسر، مع وجود مساعدين على جانبيه في الصف نفسه. عندما تم الوصول إلى الأوركسترا، تم تغيير التشكيل من صفوف إلى صفوف، ولكن حركات الجوقة أثناء الأداء غير معروفة على وجه اليقين. كانت رقصة الجوقة المأساوية، المسماة إيميليا، بطيئة ووقورة بلا شك؛ وكانت الرقصة الكوميدية، المسماة كورداكس، جامحة وفاسق؛ وكانت الرقصة الساتيرية، سيكينيس، عنيفة وغريبة. ومع ذلك، كان الغرض الرئيسي من الرقص الكورالي (بالتأكيد توضيح وتأكيد كلمات المسرحية، ولم يقتصر هذا العمل التوضيحي على أغاني الجوقة نفسها، لأن أغاني وخطب

كان الممثلون الرئيسيون يرافقهم عرضٌ جماعيٌّ صامت. كان جميع المشاركين في المسرحيات اليونانية رجالًا. في الواقع، اعتقد بعض الباحثين أن النساء لم يكنّ حتى ضمن الجمهور. هذا الرأي غير مقبول عمومًا، ولكن من المرجح أن أقسامًا خاصة من المسرح (وليس أفضلها أيضًا) كانت مخصصة للنساء. ربما أيضًا أن النساء كنّ يحضرن المسرحيات الأكثر رقيًا فقط، وأن المسرحيات الكوميدية كانت تُعرض "للرجال فقط". يذكر أحد المراجع أن العاهرات كنّ يجلسن منفصلات عن النساء الأخريات.

لم يكن من المتوقع أن يفوت أي مواطن أثينا المهرجان. فإذا تذرع أحدهم بالفقر، طُلب منه التقدم إلى مسؤول في الدولة، ليعطيه نقودًا لشراء تذكرتي دخول. في الواقع، لم تتجاوز الرسوم سنتَيْن فقط، لذا لا يمكن أن يكون هناك الكثير من المطالبات الصادقة بهذه الإكرامية. ذهبت الرسوم المحصلة في المهرجان إلى صيانة المسرح، الذي كان ملكًا للدولة. ومن الواضح أنه لم تكن هناك أي محاولة لتحقيق ربح من بيع التذاكر.

ملخص

يمكن ملاحظة بسهولة أن المسرح احتل مكانة مهمة في الحياة اليونانية. كانت دوافعه دينية ووطنية وتعليمية وجمالية. كرس نفسه في أيامه الأولى للأساطير، وسرعان ما احتضن التاريخ المسجل، وأخيرًا لتفسير وتقييم الحياة المعاصرة. غاصت مآسيه في أعماق المشاعر الإنسانية؛ وأخضعت كوميدياته الحياة لأشعة الذكاء البشري الأكثر نفاذًا. نشأ من طقوس العربدة خلال القرن السادس قبل الميلاد، وتطور على مدار مائتي عام إلى مزيج رائع من الشعر والتمثيل والاستعراض. بعد القرن الخامس قبل الميلاد، تراجعت المأساة، لكن الكوميديا استمرت وازدهرت حتى نهاية القرن الرابع 3. 6، عندما انتقلت الثقافة من أثينا إلى الإسكندرية،

٧٨ قصة المسرح: أفسحت الحضارة الأندلسية واليونانية المجال للرومانية. ولعل المسرح اليوناني كان أول مسرح منظم جيدًا في العالم، ولا يزال أحد أكثرها إلهامًا.

المراجع المختارة

من أجل الشمولية والوضوح، يُعدّ كتابا "المسرح اليوناني ودراماه" لفليكنجر، و"المسرح العُلّي" لهايغ أفضل كتابين في هذا المجال. يُمكن العثور على أفضل مُلخّص مُختصر في كتاب "تطور المسرح" لنيكولاس. كما أُدرجت مواد شيّقة في كتاب "الحياة في أثينا القديمة" لتاكر، و"الكوميديا اليونانية الجديدة" لـ لو غراند، و"يوربيديس وعصره" لموراي. هناك العديد من الأطروحات حول المسرح والدراما اليونانية، وكثير منها ذو طابع تقنيّ بحت.

الفصل السابع

المسرح الروماني

قماووا و 0 واو

أتا 2 آيا THE Romans بواسطة مماري تي ايبي اه كان يمه ال

لم تكن الطبيعة شعبًا دراميًا. على الأقل لم يكونوا مبدعين دراميًا. كان شكلهم الغريزي من التسلية هو الألعاب الرياضية. وهكذا، عندما تم إدخال المأساة والكوميديا إلى الحياة الرومانية من قبل اليونانيين خلال القرن الثالث قبل الميلاد، لم يثيروا أي حماس كبير لدى عامة الناس. تم عرض كلاسيكيات المسرح اليوناني في روما، ولكن تم تغييرها في الإنتاج، وجعلها أقل أدبية وأكثر إثارة. تم دفع بعض الشعراء الرومان لتقليد المأساة الأتيكية، ولكن تم تجاهل مسرحياتهم إلى حد كبير. اتبع سينيكا، كاتب الدراما المأساوية في القرن الأول، النماذج اليونانية، وألف مسرحيات تم إحياؤها وقراءتها وعرضها في أوروبا خلال عصر النهضة، مما أثر بشكل كبير على كتاب المسرح الإيطاليين والفرنسيين والإنجليز في تلك الفترة اللاحقة، ولكن من المشكوك فيه ما إذا كانت مسرحياته قد تم عرضها على الإطلاق خلال حياته.

ما أرادته روما هو الاستعراض، وإن غاب، المهزلة. كان مواطنوها مهووسين بالضخامة كجمهور السينما اليوم. لم يرغبوا في التفكير، ولم يرغبوا في الجدية في المسرح. كانت شهقة الدهشة أو صرخة الضحك الفاحش مقاييس النجاح. ربما كانت هذه المعايير حتمية في مدينة تعج بالعبيد والأجانب، حيث يُعيق تنوع اللغة الدراما الأدبية، إن لم يكن الذوق هو السبب.

كانت مهرجانات روما القديمة تُسمى "لودي"، وكانت تُقام على فترات منتظمة طوال العام - أكثر تواترًا من أثينا. كانت أكبر المهرجانات تُقام في أبريل ويوليو وسبتمبر ونوفمبر، ولكن كانت المهرجانات الأصغر تتكرر. وإلى جانب العروض المعتادة في العطلات، كانت هناك أيضًا احتفالات خاصة لا حصر لها تُقام تكريمًا لأحداث مثل تدشين المباني العامة والذكرى السنوية لوفاة الرجال العظماء، وما إلى ذلك. وفي المجمل، تم تقديم نوع من المسرحيات، وكما هو الحال في المهرجان الأثيني، كان المواطن الثري يتحمل تكلفة الإنتاج. وكثيرًا ما كان المحرر، لأن هذا هو اللقب الذي يُطلق على المحسن، يذهب إلى حد تقديم غداء الظهيرة للمشاهدين. وكانت العروض تبدأ في الصباح الباكر وتستمر طوال اليوم.

لم يكن للدولة علاقة تُذكر بالمسارح الرومانية. في بدايات تطورها، اعتبرت روما الرسمية المسرح مصدر إزعاج. لكن قوة المسرح في السيطرة على الرأي العام لم يستطع أعضاء مجلس الشيوخ الحكماء تجاهلها لفترة طويلة. في عام 194 قبل الميلاد، حضر مجلس الشيوخ رسميًا أول عرض مسرحي له. وشغل مقاعد في الأوركسترا. ومنذ ذلك الحين وحتى زوال المسرح، اهتمت الدولة بالفن المسرحي. أحيانًا كانت تدعمه وأحيانًا أخرى تهاجمه، لكنها لم تستطع تجاهله مرة أخرى.

عندما سيطر الرومان على العالم، وجدوا العديد من المسارح اليونانية قائمة - بعضها مبني من الحجر. أعادوا تصميمها لتناسب عروضهم الخاصة. قلصوا الأوركسترا إلى نصفي دائرة، وملأوها بالمتفرجين. أدخلوا خشبة مسرح (ارتفاعها حوالي خمسة أقدام)، ونقلوا إليها جميع أحداث المسرحية. بنوا مشاهد أعلى وأكثر تفصيلاً. أغلقوا البارودي (المداخل بين مبنى المسرح وقاعة المحاضرات)، لأن جوقاتهم كانت تؤدي على المسرح، وليس في الأوركسترا.

لقد قام الرومان ببناء مسارح حجرية خاصة بهم، في

بعض المدن الإقليمية وفي روما، ولكنها اعتمدت في الغالب على إعادة تشكيل تلك التي تركها الإغريق. في روما نفسها تم بناء ثلاثة مسارح حجرية فقط، ولم يتم بناؤها حتى القرن الأول قبل الميلاد. تم تشييد الأول عام 155 قبل الميلاد تحت إشراف بومبي؛ ونشأ المسارحان الآخران في عام 13 قبل الميلاد، أحدهما تحت إشراف بالبوس والآخر مارسيلوس. تم بناؤها على أرض مستوية، وبالتالي كانت إنجازات معمارية أكبر بكثير من المسارح التي بناها الإغريق. وتقدر سعة جلوسها بشكل متفاوت بما يتراوح بين أحد عشر وأربعين ألف شخص. يمكن اعتبار الرقم الأخير مبالغة، ولكن لا شك أن هذه المسارح كانت هائلة - ■ بحجم مدرج التل في أثينا. كان مبنى المسرح، وهو جزء لا يتجزأ من هيكل المسرح، بنفس ارتفاع جدران القاعة. تم إدخال الصناديق (المنصات المرتفعة التي تحمل المقاعد) في زوايا القاعة بالقرب من المسرح، وكان يشغلها المحرر وأصدقاؤه. كان الدخول إلى القاعة ممكنًا عبر السلالم الخلفية، أو عبر ممرات مقببة أسفل المقاعد قرب المسرح. والأهم من ذلك كله، وُضعت ستارة أمامية على المسرح، ولكن بدلًا من رفعها من الأعلى، رُفعت من مساحة بين جدارين منخفضين على طول واجهة المسرح. طُرِّزت الستارة بإتقان، ونُفِّذت على بكرة. في بداية العرض، كانت تُنزل إلى مكانها، وفي نهايتها تُرفع لإغلاق المشهد.

لم يُطور المسرح الروماني فن الديكور المتحرك إلى حدٍ كبير. كان مديروه راضين عمومًا عن الخلفية الدائمة، والتي، كما ذُكر، كانت عالية ومزخرفة. كان المشهد النموذجي يتألف من ثلاثة طوابق، مكونة من ثلاثة صفوف من الأعمدة الثقيلة فوق بعضها البعض، كل صف من الأعمدة يدعم إفريزًا. بين الأعمدة كانت هناك محاريب مليئة بالتماثيل والتماثيل النصفية والقطع الزخرفية. يُسجل أنه في أحد المسارح، كان الطابق الأول من الرخام، والثاني من

، زجاج، والثالث من خشب مذهب. (٨ خلفية قادرة على حجب أي شيء أقل من مشهد ساطع). حُفرت ثلاثة أبواب في الجدار الخلفي، وكان الباب الأوسط هو الأكبر. وكانت أبواب أخرى تُفتح على المسرح من الجدران الجانبية. في المسرحيات الكوميدية، كانت واجهات المنازل تُوضع أحيانًا أمام هذه الخلفية، كما استُخدمت (المناشير الدوارة للمسرح اليوناني)، لكن فن الرسم لم يتطور إلى درجة ملحوظة.

أصبحت مسارح روما الرائعة ترابًا، لكن مسرحين في بومبي خلّفا آثارًا جيدة. كان الأصغر يتسع لخمسمائة شخص فقط، بينما كان الأكبر يتسع لخمسة آلاف شخص. يُعتقد أنهما كانا مسقوفين بالخشب. كما تميّزا بوجود شرفتين صغيرتين على طول الجزء الخلفي من القاعة، وتحت هذا البهو المقبب، الذي كانت الأبواب تؤدي منه إلى الممرات المختلفة.

من غير المرجح تمامًا أن تكون مسارح روما الكبيرة مسقوفة بشكل دائم. ومع ذلك، فمن المحتمل أن مظلات ضخمة كانت تُمدد فوق القاعة أثناء العروض.

لا توجد معلومات مؤكدة بشأن المسارح المؤقتة الضخمة التي شُيّدت في روما في مناسبات خاصة. ومع ذلك، يبدو أنها كانت استثنائية للغاية. كان الغرض الأساسي منها هو عرض ثروة الأثرياء، وإذا صدقنا الأساطير المتعلقة بها، فقد تحقق هذا الغرض على أكمل وجه. يُقال، على سبيل المثال، إن مسرحًا بناه أميليوس سكوروس كان يتسع لثمانين ألف متفرج، وكان به ثلاثمائة وستين عمودًا في خلفيته ذات المناظر الخلابة، وثلاثة آلاف تمثال بين تلك الأعمدة. ويُقال إن الجزء الداخلي منه كان مفروشًا بسجاد أرجواني وصور فاخرة. ووفقًا للقصة، أضرم عبيد المالك النار في هذا المبنى الفخم، واحترق بالكامل، وبلغت قيمة هذا المبنى حوالي أربعة ملايين دولار.

كان المسرح الذي قيل أنه تم بناؤه على يد سكريبونيوس كوريو خلال فترة حكمه مثيرًا للإعجاب بشكل لا يقل عن ذلك، وأكثر تفردًا بالتأكيد.

المسرح الروماني 83 في القرن الأول الميلادي 7.6، وكانت المناسبة جنازة والده. بنى كوريو قاعتين بحيث يكون ظهر كل منهما للآخر. كانت تُعرض المسرحيات لكل جمهور، وفي ختامها، كانت القاعتان، بما فيهما من جمهور، تُتأرجحان، لتشكلا ملعبين ضخمين مغلقين، تُقام في وسطهما عروض رياضية. يفتقر هذا المفهوم العبقري والرومانسي إلى مرجعية المؤرخين الموثوق بهم، ولكنه لا يُصنف أسطورة مطلقة. كان الرومان مهندسين من الطراز الأول، وكان لدى كوريو، كما نعتقد، مال وافر لإشباع شغفه./. 11224267 Z و stumes; s، وتقاليد التمثيل المشتقة من الإغريق. من ناحية أخرى، لم يتبنَّ هذا الجيل الجديد من الممثلين القناع اليوناني إلا ببطء. فقد كان الطلاء الزيتي والشعر المستعار كافيين للرومان حتى عام 115 قبل الميلاد. ولكن في ذلك العام، عاد القناع إلى الواجهة، واستمر استخدامه طوال فترة عرض الدراما الشرعية. كان القناع الروماني التقليدي مصنوعًا من الطين الحراري.

زاد عدد الممثلين الرئيسيين خلال العصر الروماني. كان الإغريق قد تمسكوا بقاعدة ثلاثة ممثلين، مما سمح لهم بالتمثيل في الأدوار (مما سهل تغيير القناع) عند الضرورة، إلا أن الرومان استخدموا ما يصل إلى ستة ممثلين رئيسيين في إنتاجاتهم. في المسرحيات الجادة، لم تشارك النساء (التقليد اليوناني مرة أخرى)، ولكن في المسرحيات الهزلية والإيمائية الخفيفة، لم يُسمح لهن فقط، بل تم إبرازهن. كان المجتمع الروماني ينظر إلى جميع الممثلين بازدراء. كان معظمهم من العبيد أو الأجانب، وبالتالي لم تكن لديهم حقوق مدنية على أي حال، ولكن إذا دخل روماني ذو مكانة جيدة المهنة، فإنه يفقد على الفور أي حقوق مدنية كان يمتلكها. تعرض الممثلون للاضطهاد والضرب بشكل متكرر بسبب جرائم تافهة. أعدم كاليجولا (إمبراطور القرن الأول) أحد الكوميديين علنًا بسبب تصريحات تشهيرية أدلى بها

، التي كتبها في سياق مسرحية هزلية ساخرة. ومع ذلك، اكتسب أفضل الممثلين شعبية كبيرة، وحظوا باحترام كبير من الجمهور. أصبح أشهر الكوميديين الرومانيين، روسيوس غالوس، من القرن الأول قبل الميلاد، قدوة حقيقية في عصره، وحقق ثروة طائلة على المسرح. ولا يزال اسم روسيوس يُطلق على الممثلين ذوي الموهبة المتميزة.

سبق أن ذكر أن الرومان كانوا غير متسامحين مع الأدب في المسرح، وخاصة مع الأسلوب المأساوي الثقيل الذي أعجب به الإغريق. وفي إنتاجهم للمآسي الكلاسيكية، قاموا بتحسينها وفقًا لمعاييرهم الخاصة من خلال تقديم عازفين منفردين يشغلان أحد جانبي المسرح مع عازف الفلوت، ويغنيان المقاطع الغنائية (التي كانت في السابق جزءًا من الجوقة اليونانية) بينما في وسط المسرح يرقص الممثل تفسيرًا للأغاني. عندما تم استخدام هذه الطريقة لأول مرة، كان الممثلون لا يزالون معتادين على تلاوة مقاطع الحوار في المسرحية، ولكن في النهاية تم الحكم على الحوار بأنه أقل إثارة للاهتمام من الرقص، وتم إسقاطه من النص. في وقت لاحق، تم استبدال العازف المنفرد بجوقة كاملة، وعازف الفلوت بمجموعتين من الموسيقيين، وأصبح الممثل (الفنان المأساوي) مجرد راقص (بانتوميموس). ثم انحط الرقص التفسيري من شيء فكري إلى شيء حسي بحت. أصبحت المواضيع اليونانية النبيلة تمويهًا للفحش الروماني. وكان هذا النوع من الفن المسرحي هو الأكثر إعجابًا من قبل الطبقات العليا. وصل إلى ذروة التفضيل خلال الأيام المفرطة للإمبراطورية في عهد نيرون (القرن الأول الميلادي)، وكان يُرى ليس فقط في المسارح، ولكن في كل وليمة عامة وخاصة. نيرون نفسه أصبح مفتونًا بالتمثيل الإيمائي لدرجة أنه انغمس فيه كمؤدي. تم توظيف المزيد والمزيد من الراقصات، وارتدين ملابس أقل فأقل. وصلت ذروتها عندما أصبح من المعتاد أن ترقص النساء على الطاولات في

؛الولائم، بلا ملابس على الإطلاق. (مصير ساخر للمأساة اليونانية!)

كان المايم (الميموس) أو الهزلية من بين الفنون الشعبية في عروض البانتوميم الحسية. كانت هذه عروضًا قصيرة تتكون من مونولوج وحوار وغناء ورقص. تتوافق مع مسرحيات الفودفيل الحديثة، ومن المرجح جدًا أنها كانت على نفس المستوى الأخلاقي والفكري تقريبًا. شارك الرجال والنساء على حد سواء، وكان الموضوع المفضل هو الخيانة الزوجية. مورست السخرية السياسية والاجتماعية، وغالبًا ما كانت بنتائج مبهرة، حيث توجد أدلة على وجود أكثر من مسؤول روماني واحد يخشى سخرية الكوميديين. كان المونولوج شخصية مألوفة في عروض التقليد، وكذلك كان المهرج مصحوبًا بزميل غبي ليكون بمثابة خصم له.

كان الرومان رواد السيرك. وقد أدى شغفهم الشديد بالحركة على نطاق واسع، إلى جانب ميلهم للقسوة، إلى تقديم عروضٍ مثيرة للغاية. تنافست معارك المصارعة، وقتال الحيوانات البرية، والسباقات، والجمباز مع بعضها البعض على استحسان الجمهور في الساحات المزدحمة.

لكن هذه الاحتفالات لم تستمر طويلاً دون معارضة شديدة. فقد هوجمت من الجانبين، من جهة من قبل الرومان الذين لم يفقدوا حس الكرامة واللياقة، ومن جهة أخرى من قبل الكنيسة المسيحية حديثة التأسيس. ولأول مرة في التاريخ، كان الدين والدراما في حالة حرب مع بعضهما البعض - منخرطين في صراع لم يتوقف تمامًا. حتى وثنيو الإمبراطورية الرومانية المتأخرة هاجموا المسرح على أساس أنه ينتهك العناصر المقدسة في إيمانهم. أُجبر الممثلون الذين اعتنقوا المسيحية على التخلي عن مهنتهم، وأُلقيت خطب قوية ضد جميع أشكال الفن المسرحي. ولكن كان من الصعب على عامة الناس التخلص من تسلية المسرح. كانت قبضة المسرح قوية جدًا على عواطف عامة الناس لدرجة أن الكنيسة لم تجرؤ على منع أعضائها من حضور العروض-

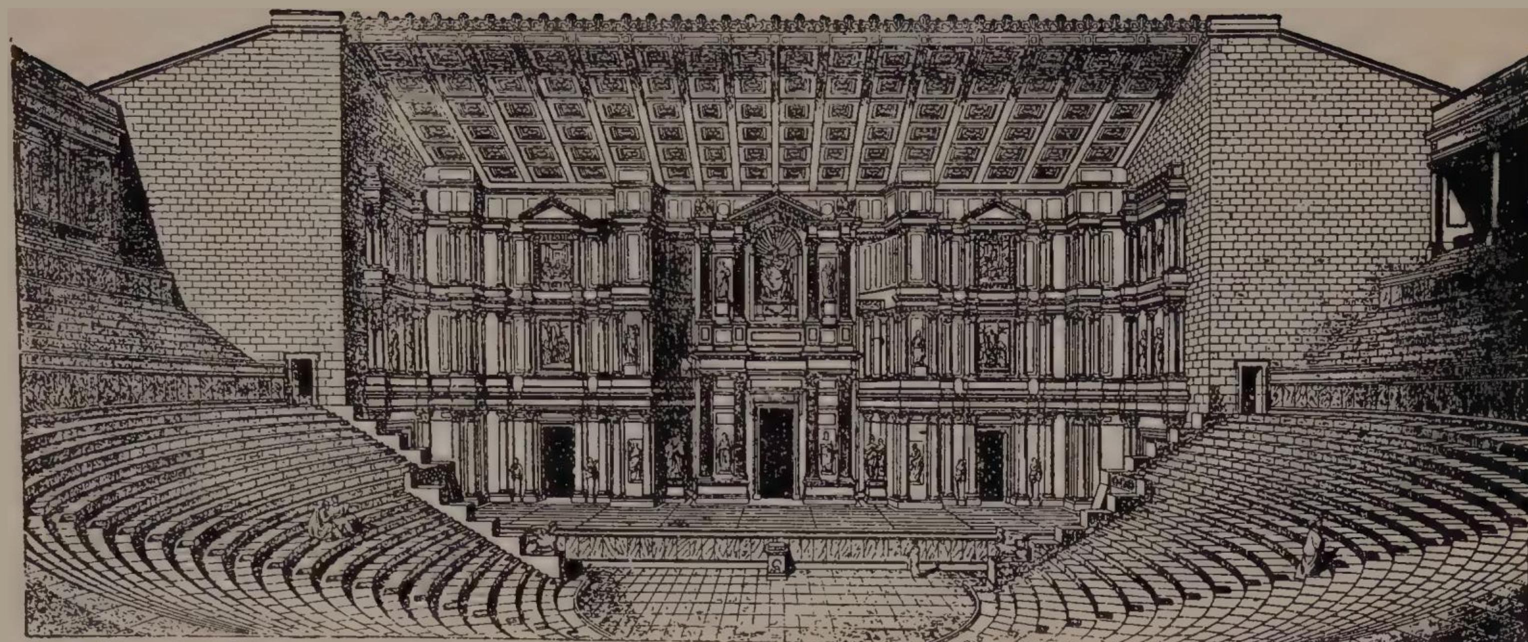
 حتى عام ٣٩٩، خلال أسبوع الآلام، كان السيرك والمسرح يعجّان بالناس، وكان اشمئزاز رجال الكنيسة لا حدود له.

ومن الغريب أن ما لم يستطع المسيحيون المتحضرون إنجازه، استطاع البرابرة إنجازه. وقد أثبت الاستبداد أنه أكثر فعالية من السخط الصالح، لأنه في عهد البرابرة الشماليين دُمِّر المسرح كمؤسسة. احتقر القوط (الذين حكموا روما خلال القرن الخامس وأوائل القرن السادس) العروض المسرحية، وكانوا ليحرموها جميعًا بكل سرور. ومع ذلك، قُدِّمت بعض التنازلات، وسُمح لعدد قليل من عروض Spectacula للشعب. ووجهت الضربة القاضية في عام 6811 عندما وصل اللومبارديون إلى السلطة. كانوا ألمانًا قساة يكرهون كل ما يعكس بهجة الجنوب، وقمعوا على الفور أي مسرحيات قاومت هجمات الماضي. أُفرغت المسارح الرومانية في كل مكان وتُركت لتتحلل. في إيطاليا، وفي فرنسا، وفي اليونان، وفي إسبانيا، لا تزال أطلالها باقية - آثار لفصل عظيم وتافه في تاريخ المسرح.

ومع ذلك، لا تُسحق الغرائز البشرية تمامًا. فإذا كان المسرح الروماني قد مات، فإن مسرحية "171197125" ومسرحية البانتوميم لم يمتا. الراقصون، ولاعبو الخفة، ومشّو الحبال المشدودة، والمغنون، والمهرجون - استمروا. بعد أن طُردوا من الحلبة وقاعة الولائم، اتجهوا إلى الشوارع والأسواق. فرادى أو أزواجًا، انطلقوا لكسب عيشهم من خلال تسلية الآخرين، وعلى مر القرون الطويلة التي أدت إلى إحياء المسرح، كانوا الحراس الوحيدين لأقدم الفنون. المهرج هو الخالد الوحيد في عالم المسرح.

المراجع المختارة

للحصول على وصف موجز لطبيعة المسرحيات الرومانية، ينبغي على الطالب قراءة الفصل الثاني من كتاب نيكولاي "تطور المسرح". ومن المقالات القيّمة أيضًا مقال بعنوان "المسرح الروماني".



From Mantzius' *History of Theatrical Art.*

07/6/12: المسرح الروماني في أورانج، جنوب فرنسا (إعادة البناء).

من تأليف تشارلز ناب، والذي نُشر في مجلة الفن والآثار، المجلد الأول. ومن الكتب التي تُقدم معلومات عامة كتاب جونستون "الحياة الخاصة للرومان". وقد وُصف تدهور المسرح الروماني وصفًا رائعًا في الصفحات الأولى من كتاب تشامبرز "المسرح في العصور الوسطى". للاطلاع على العمارة الرومانية، انظر ترجمة ويلكنز لكتاب "العمارة المدنية لفيتروفيوس"، أو ملخص هذا العمل الوارد في كتاب كامبل "المشاهد والآلات على المسرح الإنجليزي خلال عصر النهضة".

الفصل 7111

111171 مسرحيات

عروض موسيقية شعبية

2theatrical Wstory and فتو 22. 2 9

خلال تلك الفترة، لم يكن هناك مسرح، ولم تُعثر إلا على تسجيلات ضئيلة للممثلين الأفراد. ولكن من العصور المظلمة، ظهر نوعان مركبان من الفنانين: مزيج من المايم الروماني والسكوپ الألماني. المايم ٧٢٥ كان كوميديًا بسيطًا، ٢ لاعب خفة، وبوڤيون؛ ٥٦٦ كان ٢ مغنيًا، ٢ شخصًا محترمًا. من هذا المزيج نشأ المنشد الشعبي.

من القرن الحادي عشر إلى القرن الرابع عشر، ازدهر المنشد في جميع الدول الأوروبية، ولكن بشكل خاص في جنوب فرنسا، حيث كان المناخ والمزاج العام مواتيين له. عاش بعدة طرق، الآن كمتجول من قرية إلى قرية، يؤدي عروضه في السوق، ومرة أخرى كممثل مستأجر في منزل اللورد الإقطاعي. في يوم من الأيام كان يعزف لضباط الفقراء، وفي يوم آخر لرعاية الأمير. في بعض الأحيان كان محظوظًا بما يكفي ليتم الاحتفاظ به لعدة سنوات في قلعة واحدة. لقد تعرض للإهانة، وخاصة من قبل رجال الدين، لكنه كان في كثير من الأحيان موضع ترحيب وإطعام. في كثير من الأحيان، بلا شك، كان يستحق القليل من الانضباط، لأنه كان يميل إلى الشرب والمقامرة، وكان سريعًا في استغلال السذج.

خلال القرن الحادي عشر، تم التمييز بين نوعين من المغنين: الملحن والمترجم. أصبح ملحن الأغاني يُعرف بـ 88

المسرحيات في العصور الوسطى 89 تروبايرف أو 170241129
(تروبادور)، والمترجم الفوري، الذي يغني، ويلحن، ويعزف على آلة موسيقية، 2 جونجلار، أو جونجلور. وفي فئة منفصلة، وُضع الكوميدي المبتذل، أو بوفو (المهرج). ومع مرور الوقت، أصبح شخصية أقل رومانسية، واتخذ طابعًا دينيًا بدلًا من طابع مسرحي. وخلال تحوله من فنان إلى أدبي محترف، تم اختراع الطباعة، ووصلت العملية إلى ذروتها المفاجئة. اختفى المنشد الحقيقي.

لم يقتصر فن المنشدين على تأليف الأغاني وأدائها. تتضمن قائمة إنجازات المنشدين ذخيرة كاملة من حيل السيرك الروماني وعروض الفودفيل. كان كل من البهلوانين ورماة السكاكين والمشاة بالحبال والمشعوذين والمهرجين ممثلين في صفوف المنشدين. ولكن في مجمل أعمال المنشدين لم يكن هناك سوى أثر ضئيل للتمثيل. لا يبدو أنه قد تمت محاولة تجسيد أي شخصية، على الرغم من حقيقة أن التلاوات والأغاني كانت تخصص المنشدين. تم استخدام الإيماءات، ولكن القليل من الحركة، ولم يؤد هؤلاء الفنانون الخلابون أي شيء يمكن تسميته بالدراما. في فترة لاحقة، عندما انقضى يومهم، كانوا يشاركون في المهرجانات والمسرحيات، لكنهم لم يبتكروا أبدًا دراما خاصة بهم.

المسرحيات والمهرجانات الشعبية

في هذه الأثناء، لم تكن الدوافع الدرامية لعامة الناس خالية من قنوات التعبير، إذ استمر المهرجان الشعبي في كل بلد أوروبي، وهو إرثٌ يعود في معظم الحالات إلى روما واليونان. وقد تطور بشكل مستقل عن فن الغناء الشعبي، وبسبب أصوله ورمزيته الوثنية، لم تستحسنه الكنيسة. ارتبط عمومًا بالمواسم ومسائل الإخصاب، واحتفظ بالعديد من سمات احتفالات سياك المبكرة.

موقصة المسرح

كان أهم المهرجانات الشعبية خلال العصور الوسطى هو المهرجان الذي أقيم في عيد العمال. حيث تم تشكيل المواكب، و2 تم اختيار الملك والملكة لهذا اليوم، و2 تم نصب عمود مايو والرقص حوله، وتم التضحية بالحيوانات وأكلها، ولعبت جميع أنواع الألعاب. وعلى الرغم من أن الألعاب أصبحت ذات طابع دنيوي في وقت مبكر، إلا أنه يُعتقد على وجه اليقين تقريبًا أنها تطورت من عبادة وثنية. فعلى سبيل المثال، يعتقد العلماء أن كرة القدم قد نشأت من التضحية بالحيوان، حيث يُعتبر رأس الحيوان قادرًا على جلب الحظ السعيد لمالكه، وبالتالي 2 موضوعًا مناسبًا للنزاع بين مجموعتين من الرجال. ومن السمات الأخرى لعيد العمال رقصة السيف. كانت هذه الرقصة، في الواقع، هي التي أدت إلى ظهور أقدم شكل من أشكال الدراما الشعبية الإنجليزية.

رقصة السيف كانت 2 ميراثًا مباشرًا من العصور القديمة. ومهما كانت أهميتها الأساسية - فالبعض يقول عسكرية والبعض الآخر يقول تضحية - فإنها تعود على الأقل إلى الرومان. حتى البرابرة الذين نهبوا روما كان لديهم أنواعهم الخاصة من رقصة السيف. حافظ عليها المنشدون خلال العصور المظلمة، وخلال العصور الوسطى ازدهرت في كل مكان. يختلف هيكلها، لكن رمزيتها عادة ما تكون هي نفسها في كل بلد: إنها تحتفل بموت الشتاء وميلاد الربيع. في بعض الأحيان تكون النية المزدوجة واضحة، حيث يتم تحديد الشتاء بالشر، والربيع بالخير. لكن الحركة تبقى دون تغيير: الصراع بين قوتين، وانتصار أحدهما ذروته، ورقصة الفرح العامة للاحتفال بالنصر. (أساسيات الحبكة الدرامية، كما يمكن لأي شخص أن يرى).

في بعض أشكال رقصة السيف، يُصوَّر الشتاء كرجل عجوز يرتدي الأبيض، بينما يرتدي خصمه الأخضر. وهناك ترتيب آخر يتمثل في القبض على رجل يرتدي الأخضر وقتله تقليدًا، ثم ظهور طبيبين وإعادته إلى الحياة؛ وهو شكل يمثل موت وبعث العام بشكل منطقي للغاية. في كلا الرقصتين.

المسرحيات في العصور الوسطى، 91 فرنسا وروسيا. اتخذت طقوس هذا الموضوع منحىً أكثر رقة، ومثلت استيقاظ رجل بقبلة من عذراء. وهنا يكمن أصل أسطورة الجميلة النائمة. ولا تزال هناك أمثلة أخرى، منها ما يُصوَّر فيه موت الشتاء بدفن امرأة عجوز في تمثال، لكن هذا النوع لا يتمتع بنفس الأهمية الدرامية التي يتمتع بها النوع الذي يرتكز على الصراع بين الرجال.

كانت المعركة الصورية العنيفة هي التي أثمرت ثمارًا رائعة في إنجلترا. بعد أن فقدت رقصة السيف، أو رقصة موريس (شكلان مترابطان لدرجة أنهما لا ينفصلان تقريبًا)، أي معنى ديني خاص قبل وقت طويل، أصبحت أكثر وسائل التسلية شعبية في إنجلترا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومع تطورها، استوعبت في بنيتها كتلة كاملة من المواد القصصية والموضوعات ذات الجاذبية المعاصرة. تميز الراقصون بالأبطال الوطنيين، وأضيفت أنواع المهرجين الريفيين من أجل الكوميديا. من بين الشخصيات الأكثر شعبية روبن 110001، وخادمة ماريان، وسانت جورج، إلى جانب تومي وبيسي (المهرجين الذكور والإناث)، وسكيبر، والكابتن سلاشر، والفارس التركي (الشرير المولود من الحروب الصليبية)، وبعلزبول، والأكثر تسلية على الإطلاق، الطبيب النبيل، 2 شخصية لا غنى عنها تقريبًا لمثل هذه الحبكة الحربية.

أولاً، الرقص، ثم الموسيقى والغناء، وأخيراً الحوار. هذا هو الترتيب الذي تنمو به جميع أشكال الدراما. عندما بلغت رقصة السيف الإنجليزية ذروتها، أصبحت مسرحية المومرز، واحدة من أكثر أنواع المسرحيات مرحاً وبهجة. ازدهرت في الدراما خلال القرن الخامس عشر، وانتشرت في جميع أنحاء الجزر البريطانية. لطالما كانت مسرحية ريفية، ولم تتحول إلى مسرحية احترافية. كان ممثلوها من المزارعين وصغار القرويين؛ وكان مسرحها في نهاية القاعة الكبرى في أقرب قصر؛ وكان جمهورها سيد القصر وعائلته وأصدقائه وخدمه. ارتدى بعض المومرز 11023165، و

92 قصة المسرح: غالبًا ما كان المهرجون يُسوّدون وجوههم. كانت الأزياء تُصنع منزليًا، تُصمّمها وتُخيطها النساء أثناء استعدادات العيد. كانت أزياء الراقصين عادةً ما تُزيّنها أجراس. في نهاية العرض، كان أحد الممثلين يجمع بين الجمهور، وعندها تنصرف الفرقة بأكملها إلى المطبخ، حيث تُكافأ جهودهم بمكافأة مناسبة على شكل فطيرة لحم مفروم وبيرة. ومع ازدياد شعبية مسرحية المومرز، ازدادت عروضها. لم تكن تُعرض فقط في عيد العمال، بل في عيد الفصح، وفي احتفالات الحصاد، وبشكل أكثر وضوحًا، في عيد الميلاد. في الواقع، أصبحت عروض ليلة عيد الميلاد الأهم على الإطلاق. أُضيف بابا نويل إلى طاقم الشخصيات، وأُدرجت الترانيم في البرنامج الموسيقي. وهكذا، قد يصبح الطقس الوثني، على مدار بضعة قرون، تسلية دنيوية، ثم بدوره، مُلحقًا بالعيد المسيحي.

إن الاحتفال بعيد الميلاد الحديث هو في الواقع مزيج مذهل من العناصر الوثنية والمسيحية. ففي أيام ما قبل المسيحية، كانت القبائل الألمانية الكلتية في أوروبا الوسطى تقيم مهرجانات منتصف الشتاء، احتفالاً أكثر من أي شيء آخر بعودة المحاربين من الغارات البعيدة. وكان يتم قتل القطط، وتقام أعياد كبيرة حول الموقد. وكان هذا الاحتفال يقام عمومًا في شهر نوفمبر، وكان يسمى يول. ومع إدخال العادات الرومانية، تم تدشين أعياد شتوية أخرى: عيد الشمس، في 24 نوفمبر؛ وعيد زحل، في 17 ديسمبر؛ وكاليندز، أو مهرجان العام الجديد، في الأول من يناير. ولكن مع انتشار المسيحية، ظهر عيد الميلاد كعطلة منافسة. وخلال القرن الرابع، تم تحديد عيد الميلاد في 25 ديسمبر (وهو تاريخ تعسفي، حيث لا يوجد سجل لميلاد المسيح)، وكانت رغبة الكنيسة المسيحية أن يكون هذا أعظم الأعياد الشتوية. منذ القرن السابع، بُذلت كل الجهود لترسيخ عيد الميلاد في قلوب الناس، ولهذا الغرض، تم تغيير العديد من العادات

المسرحيات في العصور الوسطى تم نقل 93 من المهرجانات الوثنية إلى المهرجان المسيحي. لطالما كانت شجرة الهولي والأشجار دائمة الخضرة الأخرى رموزًا لروح الإخصاب؛ وكان التضحية بالخنازير البرية طقسًا وثنيًا؛ وكان تجديد النار على الموقد عن طريق log-Yule عادة شعبية قديمة؛ وكانت التمنيات الطيبة والنبوءات للعام المقبل جزءًا من احتفالات رأس السنة الجديدة؛ وقد استوعب عيد الميلاد كل هذه الاحتفالات وغيرها تدريجيًا. وعلى نحو مماثل، تنافس عيد الفصح مع عيد العمال - قيامة المسيح مع قيامة ديونيسوس. لم يحقق أي منهما نصرًا كاملاً، لأن كلاهما قد نجا، لكن الأعياد المسيحية فازت بمعنى أن أهميتها الدينية مفهومة، والأعياد الوثنية خالية من المعنى. عندما يرقص أطفال المدارس في عصرنا حول عمود مايو، فإنهم لا يعبدون ديونيسوس بوعي. ولو كان آباؤهم ومعلموهم على دراية كاملة بالرمزية التي تنطوي عليها هذه الاحتفالية الساذجة، فربما كانت ألعاب الأول من مايو قد شهدت انتكاسة مرتين.

المهرجانات المسيحية

بالإضافة إلى المهرجانات الشعبية، الوثنية في الأصل، أو العلمانية أو المسيحية بالتطور، كان هناك خلال العصور الوسطى في أوروبا 2 عدد من الاحتفالات الموحدة التي انبثقت مباشرة من الكنيسة. وقد نال بعضها موافقة رجال الدين الكبار، بينما لم ينل البعض الآخر. ومن الأمثلة على النوع الأخير عيد الحمقى، الذي كان يقيمه الكهنة ورجال الدين الأدنى مرتبة، واكتسب 2 قاعدة قوية 111 في أوروبا، وخاصة في فرنسا. كان معروفًا منذ وقت مبكر من القرن الثاني عشر، وبلغ ذروة شعبيته في القرن الرابع عشر، وبعد ذلك الوقت اختفى تدريجيًا. وقد ندد به البابا بانتظام (2101-)، لكنه استمر في مواجهة معارضتهم. وتكمن قوته في حقيقة أنه سمح لرجال الدين الصغار بالهروب مرة واحدة كل عام من الجدية المملة لاحتفالاتهم.

94 قصة المسرح دين طقسي، لتفريغ الطاقة في 2 حفلة جامحة من السخرية والعبث العام. كان صمام أمان الكاثوليكية. خلال احتفالاته، كان رجال الدين يتناولون الطعام ويشربون حتى يشبعوا قلوبهم، ويغنون الأغاني الاحتفالية، ويؤدون مسرحيات هزلية فظة تستند إلى القداس وعلى مواضيع توراتية مختلفة، وينغمسون في ارتداء الأقنعة والرقص، وينتخبون أحمق القرية أو أي شخص محلي آخر موضع سخرية 25 ملك الحمقى (يطلقون عليه أحيانًا لقب البابا أو الأسقف)، واستمروا في ذلك بشكل فاضح للغاية لعدة أيام وليال. انضم العلمانيون إلى الاحتفال، وحولوا الريف بأكمله إلى 2 كرنفال مجنون. اجتاح المحتفلون الكنيسة نفسها بشكل متكرر، على الرغم من إصدار أوامر ضد مثل هذا التدنيس. 14 لم يتم توضيح سبب تسمية هذا العيد بعيد الحمقى، على الرغم من أن العنوان يبدو مناسبًا بما فيه الكفاية. كمؤسسة، كانت نموذجًا للحياة في العصور الوسطى، إذ اتسمت بتناقض غريب في مزيجها من التبجيل والتدنيس، والوقار والبهجة. ولم تكن روحها مختلفة عن روح عمارة الكاتدرائيات في تلك الفترة، حيث امتزجت فيها صور القديسين بالسلوكيات البذيئة الغريبة امتزاجًا وثيقًا.

بالتزامن مع عيد الحمقى، أقيم احتفال آخر يُسمى "الأسقف الصبي". كان يُقام هذا المهرجان من قِبل جوقات الكنائس، ورغم أنه لم يكن صاخبًا كعيد الحمقى، إلا أن غرضه كان هزليًا إلى حد ما. بدأ بانتخاب أحد الصبية لمنصب أسقف صوري، وتضمن برنامجه مواكب وأقنعة وأداء مسرحيات المعجزات. كان الأسقف الصبي يرتدي الزي الكنسي الكامل، وكان يُعامل باحترام بالغ؛ وكان منصبه المؤقت، على عكس منصب ملك الحمقى، شرفًا. كان الحدث شائعًا في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا، ولم ينقرض حتى الجزء الأخير من القرن السادس عشر. لعبت منظمات جوقات الصبي "دورًا بالغ الأهمية في التطور المسرحي والتعليمي خلال العصور الوسطى وعصر النهضة".

حتى النهاية لعب دور العاشق، وتحرك

ومنهم نشأت الجامعات الأوروبية العظيمة، وهم الذين قدموا، بفضل جمعياتهم الدرامية المدربة تدريباً جيداً، أفضل نماذج الدراما في العصور الوسطى، فضلاً عن مسرحيات شكسبير ومؤلفاته.

الدراما الدينية

ربما كان الأهم من هذه المهرجانات العظيمة هو المسرحيات المقدسة التي تُقام داخل الكنيسة بكل الروعة والجدية التي يمكن أن يفرضها دين طقسي قوي. يمكن إرجاع المسرحيات الإيتورجية (التي تُسمى كذلك بسبب اشتقاقها من الليتورجيا أو القداس) إلى تأسيس كنيسة روما تقريبًا. منذ القرن الرابع فصاعدًا، اتجهت الخدمة باطراد إلى زيادة فعاليتها الدرامية، وفي وقت مبكر من القرن الحادي عشر، كانت بعض أشكال القداس تتكون بالكامل من حوار درامي. كانت الترانيم المستخدمة في الكنيسة الرومانية المبكرة متبادلة في البنية (أي أنها كانت تستند إلى البيان والاستجابة، أو السؤال والإجابة، وفرقتين من الجوقة تستجيبان لبعضهما البعض، أو لعازف منفرد) وكانت هذه الخاصية هي التي قادت القداس مباشرة نحو الدراما. اجتمعت الحركة المحاكية والأزياء المناسبة وبعض خصائص المسرح في النهاية لتشكيل المسرحية المقدسة.

كان الموضوع الرئيسي للدراما الطقسية هو حياة المسيح: الميلاد، والصلب، والقيامة. وكان عيدا الميلاد والفصح، بطبيعة الحال، مناسبتين لأهم العروض. في مثل هذه الأوقات، كان المذبح يُستخدم كمذود أو قبر، وفي بعض الأحيان كان يُحوّل لهذا الغرض. كان يُصوّر التلاميذ والمريمان في أغلب الأحيان، وأحيانًا المسيح نفسه. كما كانت أدوار المجوس ولعازر وهيرودس مألوفة. كان المؤدون كهنة وراهبات وأطفال جوقة. كانت المسرحيات بالكامل...

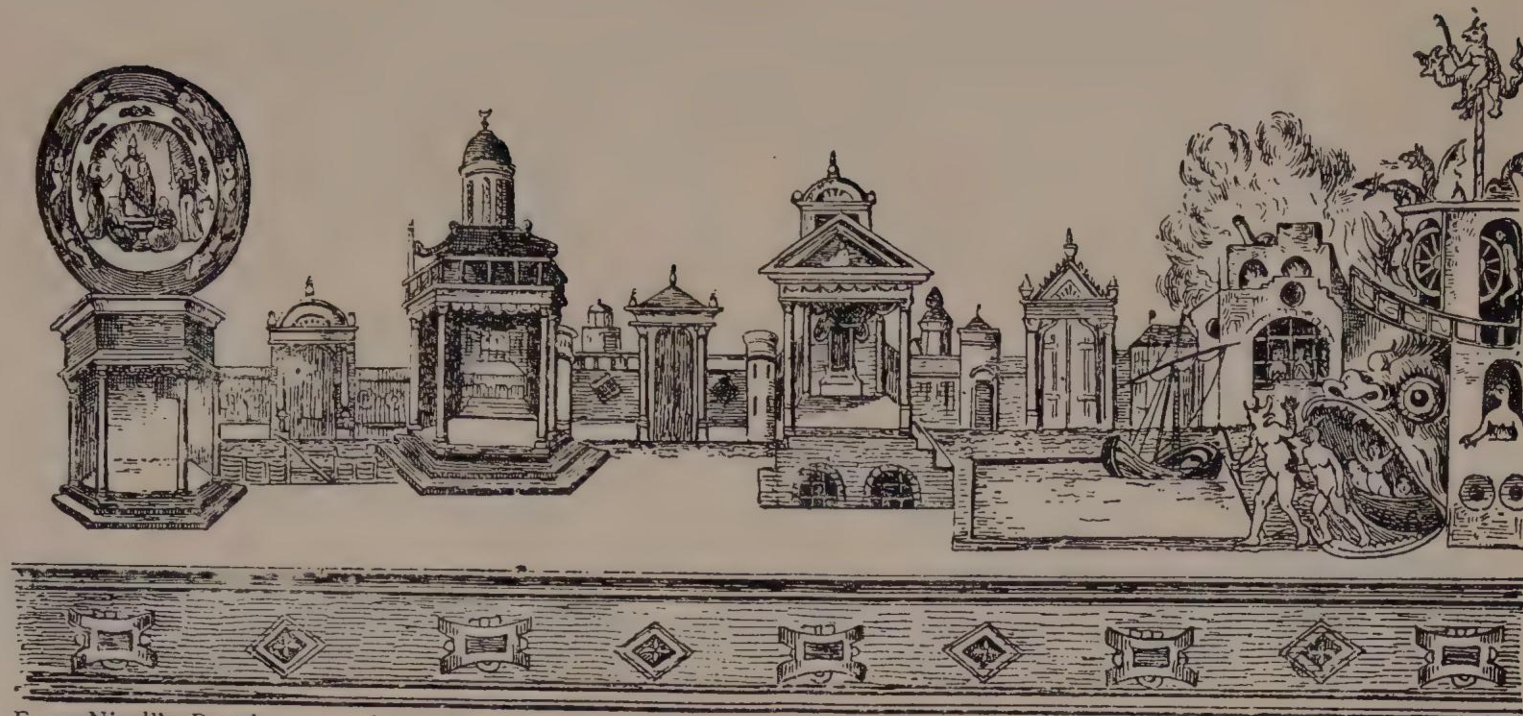
اللاتينية، وتطورت تطوراً كاملاً بحلول منتصف القرن الثالث عشر. ومنذ ذلك الحين، خضعت لتغييرات سلبتها طابعها الإيتورجي البحت.

علمنة الدراما

كانت العملية التي بدأت خلال النصف الأخير من القرن الثالث عشر هي علمنة المسرحيات. انتقلت تدريجيًا من أيدي رجال الدين إلى أيدي العلمانيين، وأصبحت أكثر تسلية، ولكن أقل تدينًا. وكان أحد أسباب هذا التحول هو الحجم المتزايد للإنتاجات، والتي أصبحت مذهلة للغاية لدرجة أنها استلزمت نقلها إلى الهواء الطلق، إلى ساحة الكاتدرائية. بالنسبة لمسرحين، كانت درجات الكاتدرائية تُستخدم أحيانًا، ولكن غالبًا ما كانت تُبنى مراحل خاصة في الساحة. كانت هذه المراحل إما مستديرة أو مستطيلة، ولكنها كانت ذات أبعاد كبيرة، وكانت مقسمة إلى عدد من المشاهد الثابتة المتراصة جنبًا إلى جنب. كان المشهد المتعدد فريدًا من نوعه، وقد أثبت أنه مثير للاهتمام للغاية لطلاب المسرح المعاصرين. كان طول مسرح من هذا النوع أقيم في فرايبورغ عام 1504 مائة وعشرة أقدام.

عندما أصبحت المسرحيات فعاليات خارجية، أصبح الطقس عاملاً مؤثراً، مما أدى إلى استنزاف إنتاج عيد الفصح للعروض الأخرى. وهذا بدوره يعني أن يوماً واحداً لن يكفي لعرض جميع المسرحيات. وكانت النتيجة النهائية دورة مسرحيات تغطي فترتين من عدة أيام. امتدت هذه الممارسة إلى جميع الدول الأوروبية التي كانت الكاثوليكية الرومانية مهيمنة فيها، لكنها كانت أقوى في فرنسا و111216.

لكن مع ازدياد مشاركة غير رجال الدين في المسرحيات، تغيرت نصوصها بشكل ملموس. فحلّت العامية محل اللاتينية، وظهرت مجموعة أكبر من القصص التوراتية في العمل المسرحي. وأيّاً كانت القصص التي تجذب القرويين، فقد حوّلوها إلى أعمال مسرحية. في الواقع،



From Nicoll's *Development of the Theatre.*

Plate 8: مسرح لمسرحيتين غامضتين في فالنسيان، القرن السادس عشر.

غالبًا ما ذهبت إلى حدّ إدخال مواد غير كتابية لأغراض الكوميديا. هذا النوع من الدراما، المبني على التاريخ الكتابي، دون أن يقتصر على القداس، كان يُعرف باسم مسرحية المعجزات. في فرنسا، وأحيانًا في إنجلترا، استُخدم مصطلح مسرحية الغموض، لكن اشتقاقه يُثبت أن المصطلحين مترادفان عمليًا.

كانت الخطوة الأخيرة في تطور مسرحية المعجزات هي تحولها من عرض ثابت إلى عرض متحرك. حتى في الفترة المبكرة من تطورها، قبل أن تغادر حدود الكاتدرائية، كانت تتضمن موكبًا مقدسًا عبر الشوارع كنوع من المقدمة. وفي وقت لاحق، تم تطوير هذا الموكب حتى حل محل العرض الثابت. كان هذا صحيحًا بشكل خاص في إنجلترا، حيث ابتكرت أربع مدن على الأقل خلال القرن الرابع عشر دورات موكب كبيرة من مسرحيات المعجزات. وكانت المدن هي تشيستر ويورك وويكفيلد وكوفنتري. وكانت المسرحيات تحت سيطرة البلدية، وكانت منظمات التجار والحرفيين تقدم الحلقات المختلفة. ولم تكن هذه المجموعات، التي تسمى النقابات، مختلفة عن نقابات الحرف والعمال الحديثة لدينا. وقد مورست الحكمة العملية في تعيين المسرحيات، مما أدى إلى إعطاء مسرحية "نوح والفلك" إلى بناة السفن؛ العشاء الأخير للخبازين؛ المجوس وهداياهم للصاغة؛ سحق الجحيم، إلى نقابة الطهاة. كان على نقابة الطهاة أن تمول وتؤدي مشهدها الخاص. حُفظت الأزياء والممتلكات والديكورات بعناية بالكامل من سنة لأخرى، وكان يتم إصلاحها أو إعادة طلائها أو استبدالها عند الحاجة. وُضع كل مشهد على لوحين، أو عربة مزخرفة، من مستويين على الأقل، الطابق السفلي مُغطى بستارة ليشكل غرفة ملابس، والعلوي يحتوي على منصتين للعرض وأي ديكور مطلوب. كانت العروش والمنازل والمذود والمقابر وفم الجحيم من بين التمثيلات. كانت العربات تجوب الشوارع بترتيب مُخطط له مسبقًا، وتتوقف عند زوايا محددة لفترة كافية لعرض المسرحية. كان المسرح مرئيًا.

من جميع الجهات. تراوح عدد أماكن التوقف من ثلاثة إلى ستة عشر، وعدد الأيام التي يستغرقها العرض الاحترافي من يوم إلى ثلاثة. كان للعديد من القرى بالطبع دورات أقصر تتطلب وقتًا وجهدًا أقل. لكن مسرحيات النقابات انقرضت خلال القرن السادس عشر، مما أفسحت المجال للدراما الدنيوية. قبل اضمحلالها، أصبحت هي نفسها دنيوية لدرجة تبرر التهمة التي غالبًا ما تُوجه إليها - بأنها أكثر تدنيسًا من كونها مقدسة. بدأت الكنيسة شيئًا لم تستطع السيطرة عليه. انتصرت الرغبة البشرية الطبيعية في التسلية على الشعور الديني، وبدأ المسرح كمؤسسة مستقلة في الظهور.

تطورت الدراما الدنيوية على عدة خطوط. من ناحية أخرى كانت مسرحية الأخلاق - أخلاقية أكثر منها دينية، وشخصياتها تمثل التجريدات. كان الصراع بين الفضيلة والرذيلة هو موضوع الأخلاق، و"كل إنسان" هو أفضل مثال إنجليزي من هذا النوع. تم تمثيل هذه المسرحيات أحيانًا في الكنائس، وفي أوقات أخرى على سقالات ثابتة أقيمت لهذا الغرض. كانت فرنسية أكثر من كونها إنجليزية في الأصل، وتدين بالكثير لرقصة الموت، 2 وهي نوع من رقصة الموت، والتي كانت تُؤدى بشكل متكرر في فرنسا في العصور الوسطى. تظهر أولى آثار مسرحية الأخلاق نحو نهاية القرن الرابع عشر. كان النوع في أفضل حالاته في القرن التالي.

من ناحية أخرى، ظهرت مسرحية التاريخ. بدأت المواد التاريخية غير الدينية بالظهور في مسرحيات المعجزات خلال القرن الخامس عشر، وحظيت بشعبية واسعة لدرجة أنها تفوقت على جميع المسرحيات الأخرى. في القرن السادس عشر، مع ظهور كتاب المسرحيات المحترفين، أصبحت مسرحية التاريخ النوع المفضل، واجتذبت أعظم المؤلفين. وقد ترك كل من ماريو وشيكسبير نماذج خالدة.

ومع صعود الدراما الدنيوية، ظهر ممثلون محترفون. أما مسرحية المعجزات، سواءً على يد رجال الدين أو العلمانيين، فكانت أداءً هواة.

المسرحيات في العصور الوسطى 99 كانت الأخلاق من نفس الطبيعة، ولكن مع انتقال المسرحيات من مجال الاحتفالات الدينية إلى مجال الترفيه الخالص، كان من الطبيعي أن تنشأ منظمات من الممثلين يكون هدفهم كسب عيشهم من خلال إنتاج المسرحيات. وكان من الطبيعي أيضًا أن تنتقل هذه المنظمات من قرية إلى أخرى، لأن ذخيرتها كانت محدودة وجمهورها المحتمل صغير. ظهرت الفرق الأولى من الممثلين الإنجليز خلال الجزء الأخير من القرن الخامس عشر، وبحلول عام 1520 كانوا قد ترسخت مهنتهم. كانت الفرقة العادية تتكون من أربعة أو خمسة رجال وصبيان - يتم تعيين الأخيرين لأدوار نسائية. ونظرًا لعدم وجود مسارح، كان على هذه الشركات أن تؤدي عروضها أينما وجدت 2

0101400

-2

أحيانًا كانوا يحصلون على استخدام قاعتين للبلدية؛ ومرة أخرى حصلوا على ارتباطات في قاعات حفلات النبلاء؛ وكثيرًا ما كانوا يستدرجون السلطات للسماح لهم باستخدام الكنيسة؛ وكملاذ أخير كانوا يعزفون في الهواء الطلق في ساحة القرية. كانت معظم القطع في ذخيرتهم قصيرة - بمتوسط حوالي ألفي سطر، وتتطلب من ثلاثين إلى خمسة وأربعين دقيقة للأداء. كان يُطلق على هذا النوع من المسرحيات القصيرة (النوع الانتقالي، من الديني إلى الدنيوي) عادةً اسم فاصل، ربما لأنه كان يُقدم عادةً كقطعة بينية في مأدبة أو مناسبة عامة.

لكن هذه الفرق الرائدة واجهت العديد من المشاكل. فقد جُنّدت من بين المتشردين والمغنين المتعجرفين والمغامرين، فكانوا في خطر دائم من الاضطهاد. وتعرضوا باستمرار لهجمات من قبل الضباط المدنيين وغيرهم، مما اضطرهم إلى الحصول على رعاية النبلاء. ومثل منشدي العصور السابقة، لجأوا إلى الطبقة الأرستقراطية طلبًا للحماية، وبهذه الطريقة ضمنوا أنفسهم ومهنتهم. وبعد أن نجحت فرقة...،لإرضاء نبيلين، سيطلبان امتياز ارتداء زيه الرسمي واعتبار أنفسهما لاعبين له. إذا وافق،

قصة المسرح، كانوا بمنأى عن أي اضطهاد بسيط، إذ كانوا في نظر القانون تحت رعايته، وكان مسؤولاً عن سلوكهم. وهكذا نجد أنه طوال القرن السادس عشر، كانت جميع فرق الممثلين المحترفين٧٥٣٥مرتبطة بأشخاص من ذوي المكانة العالية، الذين جعلت غرورهم الشخصي أو مصلحتهم الطيبة من الممكن تقدم الفن المسرحي.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، تنتمي ثلاث ظواهر مسرحية إلى الفترة العامة للعصور الوسطى. الأولى هي العرض الملكي. ظهر القناع أو الاستعراض مبكرًا في تاريخ البلاط. في فرنسا وإيطاليا، اكتسب أهمية أكبر مما كان عليه في إنجلترا، ولكن في كل بلد، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، كان له مكانته في حياة النبلاء. لم تكن مناسبة رسمية كاملة بدون نوع من العروض التنكرية. في قاعة الرقص أو في الأراضي المحيطة بالقلعة، انخرط الملوك والملكات واللوردات والسيدات في عروض رائعة للتاريخ أو الأساطير. بهذه الطريقة تم تقديم الغرور وتخفيف الملل.

شهدت المدارس والكليات نشاطًا مسرحيًا أيضًا. ألّف الطلاب المسرحيات الهزلية ومثّلوها، وفي أوائل القرن السادس عشر، استلهمت الكليات من المسرحيات المكتشفة حديثًا للشعراء اللاتينيين - سينيكا وبلوتوس وتيرينس. ومن هذه الدراسة، نشأ فضولٌ كبيرٌ حول طبيعة المسرح الروماني. بدأ البحث المسرحي، وسرعان ما عاد الطلاب المسافرون من إيطاليا حاملين أخبارًا سارة عن النهضة المسرحية.

وأخيرًا، ظهرت مسرحيات الدمى. من يدري، اخترعت عام ١٢٦١١، وكانت موجودة في أثينا وروما، وأصبحت الآن رائجة في جميع دول أوروبا. ومن المرجح أنها لم تنقرض أبدًا. السجلات نادرة، ولكن من المحتمل أنه خلال القرون المظلمة التي تلت انهيار الإمبراطورية الرومانية، كانت الدمية، مثل أخيها،



من 0000719 ديكور المسرح.

طبق9: عربة المسرح المستخدمة في معجزة كوفنتري الثانية يلعب.

المسرحيات في العصور الوسطى لقد حافظ المغني على نفسه من الفناء. من المؤكد أنه كان على قيد الحياة في إيطاليا في العصور الوسطى، وخلال فترة العصور الوسطى المتأخرة، شق طريقه إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا. كان عبوره للقناة أمرًا إشكاليًا، لكنه كان يؤدي مسرحيات معجزة لإنجليز مسرورين في أوائل القرن السادس عشر. "الحركات"، كما كانت تُسمى مسرحيات الدمى في أيام شكسبير، متخصصة في المشاهد التي تصور الخلق والطوفان وحلقات توراتية أخرى ذات طبيعة مثيرة. أدارها فنانون محترفون، غالبًا إيطاليون، وقد شكلوا منافسة جادة لفرق الممثلين، ولم يسقطوا في أيام شريرة ويصبحوا ألعابًا للأطفال إلا في القرن التاسع عشر.

ملخص

في نهاية العصور الوسطى في أوروبا (لا يمكن تحديد تواريخ محددة، بطبيعة الحال، لأن عصر النهضة حدث تدريجيا، وفي أوقات مختلفة في مختلف البلدان) كان هناك، إذن، ارتباك كبير في الأمور المسرحية. لم يمت فن المينستريلسي تمامًا، على الرغم من أنه يتضاءل؛ لا تزال الدراما الشعبية (القصائد والرقصات والألعاب) موجودة، على الرغم من مرور 101-027؛ يتم تقديم مسرحيات المعجزات والأخلاق على فترات غير منتظمة، لكن الكنيسة فقدت قبضتها على الدراما؛ تراجعت المهرجانات الدينية الكبرى؛ أصبحت أقنعة البلاط والمواكب أكثر شعبية؛ بدأ الطلاب في المدارس والكليات في دراسة المأساة والكوميديا اللاتينية، وتقليدها في مؤلفات خاصة بهم؛ تقدم شركات صغيرة محترفة من الممثلين فترات راحة في القرى وفي البلاط؛ التاريخ والسيرة الذاتية يزودان بموضوعات درامية جديدة؛ مسرحيات الدمى (الدينية والدنيوية على حد سواء) تحظى بشعبية؛ يفسح الهواة المجال للمحترفين؛ يتم الشعور بالحاجة إلى مباني المسرح. باختصار، هناك 24 شكلاً من

102 قصة المسرح تتقارب أشكال التعبير الدرامي المختلفة، وهذا التقارب أدى إلى ظهور المسارح المنظمة في عصر النهضة ـ والتي تعد الأصول المباشرة للمسرح اليوم.

المراجع المختارة

أفضل عمل في هذا المجال هو كتاب تشامبرز "المسرح في العصور الوسطى". للاطلاع على ملخص موجز، انظر الفصل الخاص بالمسرح في العصور الوسطى في كتاب نيكولاي لوف "تطور المسرح". للاطلاع على فن المسرح المنفرد، انظر كتاب جوس- 501210"5 إنجليزي /0043//047279 الحياة في الوسط 24765. 00053 95- المراجع المهنية ذات القيمة هي كتاب ستيوارت "زخرفة المسرح في فرنسا في الوسط" 485، وكتاب المعجزة الإنجليزية 049/22ر، الأخلاق، وكتاب غريستي "المواكب في إنجلترا" 2114 1771111- "المواكب الإنجليزية" لجونتون. هناك عدد لا يحصى من تواريخ الدراما التي تحتوي على فصول حول هذا الموضوع.

العصر النهضة في إيطاليا

ال‌إحياء الكلاسيكيات

«الا» ي ودأ ت آ
آء الالية ملو"

مخطوطة أمريكية لكتاب "في العمارة"، وهو عمل شامل لفيتروفيوس، الروماني من القرن الأول الميلادي، وصف فيه بالتفصيل جميع أنواع العمارة الكلاسيكية، بما في ذلك العمارة المسرحية، مع شرح دقيق لقوانين رسم المشاهد العلمية، واستخدام آلات المسرح، وعملية إعداد المسرحيات بأكملها. في حين أن العديد من افتراضات فيتروفيوس المتعلقة بالمسرح اليوناني لا تُعتمد اليوم، إلا أن كلامه اعتُبر مسلّمًا به من قِبل الطلاب الإيطاليين المتحمسين الذين اكتشفوه في أوائل القرن الخامس عشر.

الآن، خلال القرن الخامس عشر، كانت هناك أكاديميات تُشكل للبحث الكلاسيكي. وكان يرأسها عمومًا أرستقراطيون أثرياء بلغ اهتمامهم بفنون وعلوم العصور القديمة شغفًا. وتخصصت كل أكاديمية في مجال دراسة معين، وانصب اهتمام أكثر من أكاديمية منها على المسرح كموضوع لأعمالها. وقد بُذلت أول جهود مثمرة من هذا النوع من قِبل الأكاديمية الرومانية، برئاسة يوليوس بومبونيوس ليتوس (1425-1498)، وعلى استنتاجات ليتوس استندت أهم عمليات إحياء الدراما الكلاسيكية. واجهت الأكاديمية الرومانية عقبة في عام 1468، عندما قمعها البابا بولس الثاني على أساس 103

١٠٤ قصة المسرح، الذي كان يُروّج للدين الوثني، لكن النكسة كانت قصيرة، إذ سُمح له باستئناف نشاطه بعد عامين، في عهد البابا سيكستوس الرابع. في الواقع، كان البابا الجديد عونًا كبيرًا في تطويره، إذ عيّن اثنين من...-كان من بين أبناء أخيه الكرادلة الشباب، وكلاهما، وخاصة الكاردينال 1:2110، من المؤيدين المتحمسين للأكاديمية، وكانا على استعداد لإنفاق مبالغ طائلة (قدمها لهما البابا) على إنتاج المسرحيات. ومنذ عام 1473 فصاعدًا، كانت تُقدم عروض متكررة للمسرحيات اللاتينية في قاعات القصر على مسارح مؤقتة، مما منح فن الإخراج المسرحي زخمًا هائلاً. كما شجع الشعراء المعاصرون على التأليف الدرامي، وكانت مسرحياتهم (التي تُحاكي النماذج اللاتينية) تُكرم أحيانًا بالعرض.

في هذه الأثناء، أقيمت سلسلتان مماثلتان من الإحياءات في فيرارا تحت رعاية الدوق إركولي ديستي، الذي كانت بلاطه مركزًا لأكاديمية درامية أخرى. يُنسب إلى هذه المجموعة إنتاجان في وقت مبكر من عام 1471، ويقال إنها في عام 1491 قدمت مسرحيتين بتنصيب مسرحي كامل، وكان المصمم نيكولو ديل كوجو. ومن الأهمية بمكان أيضًا حقيقة أن الشاعر الدرامي الرائد في ذلك الوقت، فيكو أريوستو، كان ملحقًا بهذه البلاط. وقد أعجب الدوق وأتباعه بعبقرية أريوستو لدرجة أنهم بنوا مسرحين خاصين لإنتاج مسرحياته، وربما كان هذا الهيكل أول مبنى مسرحي حديث في أوروبا، ولكن المعلومات الدقيقة المتعلقة به مفقودة، لأنه احترق في عام 1533، أي قبل عامين من وفاة أريوستو.

بحلول عام ١٥٠٠، انتشرت أكاديميات الدراما في جميع المدن الإيطالية المهمة تقريبًا - في البندقية، ومانتوفا، وميلانو، ونابولي، وفلورنسا، وفيتشينزا. وفي جميع هذه المراكز، لم تُدرَس الدراما كمجرد أدب، بل كمادة حية للمسرح. استُعين بأفضل فناني عصر النهضة لرسم المشاهد، و...

أولي اهتمام كبير للمعدات الميكانيكية. ومع ذلك، فإن جميع الصناعات المسرحية تقريبًا في تلك الفترة تدين بوجودها إلى فيتروفيوس، الذي تم هضم أطروحته كلمة بكلمة بتبجيل شديد، واتباعها بأدق التفاصيل. لأن أعضاء هذه الأكاديميات كانوا علماء، وبالنسبة لهم كانت قوانين العصور القديمة معصومة من الخطأ. من الرأس إلى أخمص القدمين كانوا أكاديميين. إماذا تعلموا إذن من فيتروفيوس؟' أولاً، أنه يجب أن يكون هناك ثلاثة أنواع من إعدادات المسرح، كل منها يتكيف مع نوع معين من الدراما: المأساة والكوميديا ومسرحية الساتير. يمكن للطالب التعرف على هذا التصنيف على أنه تصنيف المسرح اليوناني، وكذلك خليفته المقلد، المسرح الروماني.35 يجب أن يتكون إعداد المأساة، وفقًا لفيتروفيوس، من منازل فخمة، مناسبة للمباني والآثار العامة العظيمة والنبيلة؛ وأن يتكون إعداد الكوميديا من منازل مشتركة ونزل وكنيسة وبيت دعارة؛ يجب أن يكون المشهد 527121 مشهدًا ريفيًا، مع منازل ريفية وأشجار وأعشاب وزهور، وأن تكون أوراق الشجر والزهور مصنوعة من الحرير الناعم. يجب تصميم جميع الإعدادات وفقًا للقوانين العلمية للمنظور (التي وضعها المؤلف) ويجب بناء المباني من قماش مشدود على إطارات خشبية، مع قطع الأبواب والنوافذ. يجب تثبيت الأفق في مكان ما على الخلفية (والتي يمكن رسمها أيضًا في المنظور) ويجب أن تكون المباني متدرجة في الارتفاع وفقًا لموقعها على المسرح، بحيث تتراجع بشكل طبيعي نحو الأفق. يجب طلاء جميع القوالب والتفاصيل الزخرفية على المباني وفقًا لنفس قوانين المنظور، حتى يكتمل وهم الواقع.

كان رسامو عصر النهضة منغمسين تمامًا في هذا التصميم الهندسي المُعاد إحياؤه حديثًا، لدرجة أن أي شيء لا يتوافق تمامًا مع مبادئه كان يُنظر إليه باشمئزاز. استُهزئ بسذاجة الرسم في العصور الوسطى، ودُفنت مبادئه الجميلة، وإن كانت غير صحيحة تقنيًا، فيما يتعلق بالمساحة والعلاقة.

تحت الانهيار الجليدي الفيتروفي للرسم العلمي. إن طالب المسرح الحديث هو من يحظى بشرف أن يشهد ثورة ضد الهندسة المزخرفة وعودة إلى البساطة الزخرفية التي كانت سائدة قبل سيطرة الفيتروفية الجديدة على الفن. غيّر كتاب "دي أركيتكتوران" أوروبا. نُشر لأول مرة (باللاتينية) عام 1486، وتُرجم على الفور إلى اللغة العامية (الإيطالية)، وفي عام 1547 صدر باللغة الفرنسية. ظهر في إسبانيا عام 1602، وفي إنجلترا عام 1692. وبحلول نهاية القرن السابع عشر، كان قد طبع منه ثلاثون طبعة مختلفة. يمكن إدراك مدى تأثيرها الشامل ومدى قوة قبضتها على المسرح على أفضل وجه من خلال زيارة أي مسرح إقليمي تقريبًا (والعديد من المسرحيات الحضرية) في أوروبا أو أمريكا، حيث يمكن للمرء أن يلاحظ المشاهد التقليدية والخلفيات وسقوط الشوارع والأجنحة والحدود والمعذبين والستائر الفخمة، المصنوعة بأسلوب عصر النهضة (فيتروفيان) النقي تقريبًا. يخدم مشهد المأساة (بمبانيه ومعالمه النبيلة) الآن بهلوانًا لشخصين يوميًا؛ يوفر مشهد الكوميديا، بشوارعه المتقاربة ومتاجره وكنيسته وفندقه، جوًا للممثل الكوميدي البسيط ومغني القصص الشعبية؛ يكفي المشهد الساخر، بخلفيته من البحيرة البعيدة والتلال والغابات وأجنحته الخشبية وحدود أوراق الشجر، لمقلد صيحات الطيور، أو للاعب الجولف الهزلي. حتى في ما يسمى بالمنازل الشرعية (موطن الدراما القياسية) تتبع المعدات الدائمة نفس التقليد. ما يفتقر إليه المسرح في غرفة المشاهد، هو العناصر الثلاثة الأساسية: ديكور غرفة الرسم الكبرى، الذي يُسمى "ديكورًا داخليًا فاخرًا"، ومطبخًا ريفيًا متواضعًا، و"ديكورًا غابيًا". حتى أن غرفة الرسم الكبرى مُجهزة بمدخلين مزدوجين كبيرين في منتصف الجدار الخلفي، مما يجعلها جديرة بالاسم الشائع "الباب المركزي الفاخر"! ما هذا المدخل إلا مدخل قصر مسرح سوفوكليس؟ تقاليد المسرح لا تموت بسرعة.

:كانت الآلات المسرحية في المسرح الإيطالي المبكر، مثل

عصر النهضة في إيطاليا ١٠٧، ومشاهدها، المستمدة أساسًا من العصور القديمة. أُعيد إحياء آلات الرعد، وصانعات البرق، وغيرها من الأدوات الضرورية للدراما الأسطورية على النحو الواجب. ولكن كانت هناك ابتكارات، ونحن مدينون لسيباستيانو سيرليو، وهو مهندس معماري من القرن السادس عشر، بوصفها. نشر سيرليو، الذي كان أحد أكثر تلاميذ فيتروفيوس حماسة، كتاب "Architettura" الخاص به. نُشر عمله، الموجود في سبعة كتب، في أجزاء منفصلة خلال الأعوام ١٥٣٧-١٥٤٧، وفيه نجد مناقشة لكل مرحلة من مراحل عمارة مسرح عصر النهضة وتجهيزاته. وفقًا لسيرليو، استخدم الإيطاليون أسلاكًا غير مرئية وكرات دوارة وأضواء ملونة وأشكالًا ميكانيكية متحركة | تم قطع الأخيرة من الورق المقوى، وتمثل الحيوانات والرجال والأشياء المختلفة، وكلها قابلة للرسم عبر a41 بدون طريقتهم التي يُقال إن الجمهور كان مولعًا بها بشكل غير عادي) تم الحصول عليها عن طريق وضع زجاجات من النبيذ والسوائل الملونة الأخرى خلف فتحات النوافذ، ووضع المصابيح خلف الزجاجات. في بعض الأحيان، لتعزيز التأثير، تم وضع حوض ساطع خلف المصباح ليكون بمثابة عاكس. كانت مثل هذه الأجهزة بارعة بالفعل، وتوضح كيف توقع المنتجون الإيطاليون بشكل ملحوظ آليات المسرح الحديث.

- ولكن على الرغم من الاهتمام العميق الذي أولته الطبقة الأرستقراطية المتعلمة للدراما الكلاسيكية، إلا أن الحركة لم تكن شعبية بأي حال من الأحوال، وهذا يفسر سبب ندرة المسارح الدائمة التي شُيّدت خلال عصر النهضة. كان جمهور المسرحيات حصريًا، وكان من الممكن استيعابه بشكل جيد في الغرف الكبيرة للقصور الخاصة. ومع ذلك، فقد نجا مسرح واحد من ذلك الوقت، ويمكن اعتباره تعبيرًا عن المثل المعمارية لعصر النهضة الإيطالية. إنه المسرح الأولمبي، ويُسمى أيضًا مسرح بالاديو، في فيتشنزا. تم بناؤه للأكاديمية الأولمبية في تلك المدينة من مخططات رسمها 001012

22114010، 2 هندسي، توفي قبل اكتمال المسرح. واصل ابن بالاديو عمل المهندس المعماري، وتم الانتهاء من الهيكل في عام 1584. تم تصميمه برشاقة، مع 2 قاعة سيمهلبتيكال سمحت برؤية جيدة للمسرح لجميع أعضاء الجمهور، وجلس حوالي ثلاثة آلاف شخص. تم ترتيب الطابق السفلي من القاعة على شكل سلسلتين من الدرجات المنحنية، محاطة من الخلف بعمودين، والفواصل بين الأعمدة تشكل صناديق. تؤدي السلالم من الجزء الخلفي من القاعة إلى المعرض. فتحت مساحة لعب نصف دائرية مباشرة قبل الصف الأمامي من المقاعد، وخلف هذه الغابة كان المسرح نفسه، الذي تم وضعه بمشهد عصر النهضة النموذجي - صفوف من المنازل تشكل ثلاثة شوارع تمتد نحو الجمهور وتنزل على الغابة - وهذا الأخير بمثابة ساحة عامة في الحدث.

كوميديا الأقنعة

هذا كل ما يتعلق بالنهضة الكلاسيكية ومسرح الأرستقراطية. لننظر الآن في حركة درامية أخرى ذات طابع مختلف تمامًا، حدثت في إيطاليا خلال الفترة نفسها: وهي صعود الفن.

لم يكن الأغنياء والمتعلمون وحدهم من شعروا بحماسة الغريزة المسرحية. بل كان لعامة الناس مسرحهم الخاص، ومسرح رائع أيضًا. لا يمكن تحديد متى ولماذا ظهرت كوميديا الإله آرتي بالضبط، ولكن من المؤكد أنها حققت نجاحًا شعبيًا في بداية القرن السادس عشر، وأرست تقاليد مسرحية امتدت حتى يومنا هذا. كانت نواتها فرقة من الكوميديين، يمثل كل منهم شخصية نمطية بقناع مميز ولهجة خاصة وسلوكيات واضحة. يصعب تتبع أصل الشخصيات، ولكن بعضها كان...



101 8/010161 ديكور المسرح.

طبق10: داخل المسرح الأولمبي في فيتشنزا.

من المؤكد أن بعض المهرجين الرومان قد نشأوا من أنواع المهرجين التي تم الحفاظ عليها عبر القرون الطويلة من قبل الفنانين المسرحيين؛ ومن المرجح أن البعض الآخر كان مجرد تقليد للدمى الخشبية المفضلة (لأن الممثلين الخشبيين الصغار لم يختفوا أبدًا عن أعين الجمهور): وكان البعض الآخر أصليًا - من صنع عباقرة الكوميديين الطبيعيين.

أسس أنجيلو بيولكو (ممثلٌ مثّل تحت اسم روزانتي) أول فرقة من هذا النوع عام ١٥٢٨. ويبدو أن نجاح مشروعه كان فوريًا، إذ شُكِّلت فرقٌ مماثلة على الفور تقريبًا، وبحلول نهاية القرن، لم تقتصر الحركة على إيطاليا فحسب، بل اجتاحت فرنسا وإسبانيا وإنجلترا. ومن حيث النجاح الجماهيري، تفوقت على جميع الحركات المسرحية المعاصرة الأخرى، وربما تُعتبر أعظم نجاح في تاريخ المسرح بأكمله.

كانت الكوميديا الفنية مسرحًا بلا دراما، إذا كنا نعني بالدراما شكلًا أدبيًا ثابتًا. كان الممثلون مزودين بسيناريو للأحداث، يُعرض على الملأ، وكان الحوار من ابتكارهم مع تقدم المسرحية. هذا لا يعني أن الممثل كان يبتكر أدواره دائمًا في اللحظة المناسبة - فعادةً ما كان يمتلك ثروة من النكات والردود الجاهزة - ولكنه كان يعني أنه كان حرًا في الارتجال كما يشاء، وبناء الحوار على طريقته الخاصة طالما كان مناسبًا للحدث. هذه الحرية سمحت لكل كوميدي بأن يُظهر كامل قدراته، وفي الوقت نفسه، استلزمت روحًا جماعية استثنائية. طوّر الممثلون الذين كانوا يمثلون معًا على مدى فترة طويلة أسلوبًا تعاونيًا متناغمًا في الأداء، أثبت أنه في غاية المتعة. استُخدم الحوار بسخاء، مع التركيز بشكل خاص على فن البانتوميم. غالبًا ما كانت تُعرض مشاهد كاملة بدون كلمات، وكانت الكوميديا الفنون المسرحية تُعرض بدون كلمات.

اشتهرت بفناني التمثيل الإيمائي المتميزين. كما برزت الرقصات والألعاب البهلوانية، وكانت التخصصات الموسيقية تُدرج دائمًا تقريبًا في عرضين.

شخصيات الكوميديا الإيطالية

كان من أبرز شخصيات هذه الكوميديا الإنسانية أليكينو (هارلكوين)، الخالد الحقيقي في مسرح أوروبا. في الفرق الأولى، كان يُلعب دور زميل غبي، وموضوع للنكات، وأداة للشخصيات الأخرى. ومع ذلك، في القرن السابع عشر، خضع للتغيير على يد دومينيكو بيانكوليلي (أحد أعظم مؤديي هذا الدور)، الذي جعله ذكيًا لامعًا، ومهرجًا كانت ردوده المفاجئة مدمرة لزملائه في الشخصيات. بعد ذلك، أصبح هارلكوين دورًا لا يلعبه إلا كبار فناني الكوميديا 46//) آرتي. وخلف بيانكوليلي ابنه فرانسيسكو، وإيفاريست جيراردي، وكلاهما نجح في الحفاظ على تقاليد هارلكوين. ساهم القرن الثامن عشر باثنين على الأقل من مهرجي الكوميديا المشهورين: أنطونيو توماسو فيسينتيني (الملقب توماسينو أو توماسين)، وكارلو بيرتينازي (الملقب كارلين)، وكان الأخير صديقًا مُعجبًا لديفيد جاريك. التغييرات في المزاج والأزياء أمرٌ لا مفر منه عندما تعيش الشخصيتان لقرون، وهارلكوين ليس استثناءً من هذه القاعدة. ومع ذلك، فقد احتفظ هو وأقنعة الكوميديا الإيطالية الأخرى بما يكفي من جودتها الأصلية لتكون دائمًا قابلة للتمييز. سواء كان غبيًا أو ذكيًا، فإن هارلكوين هو دائمًا ذلك المخلوق الرياضي الرائع ذو الزي الضيق ذي المربعات الماسية. لا يمكن الخلط بينه وبين رفاقه.

بالنسبة لمرتادي المسرح المعاصر، لا يوجد سوى شخص واحد معادل في الشعبية لمهرج هارلكوين - بيرو، أو لإعطائه اسمه الإيطالي الأصلي، 020101110. نعلم أنه في الفرق الإيطالية المبكرة، كان بيدرولينو شخصية ماكرة وخبيثة إلى حد ما، مولعًا باستخدام هارلكوين كأداة له؛ ولكن عندما أصبح الأخير

عصر النهضة في إيطاليا III أصبح بييرو محتالًا ذكيًا وذكيًا، واضطر بيدرولينو، بحكم الضرورة، إلى أن يصبح الأحمق. ومع ذلك، في الأيدي الفرنسية، أصبح بييرو معقدًا، ويمكننا في الوقت الحاضر رؤية عشرات الاختلافات في الدور. في الواقع، كان الاتجاه الحديث هو جعل بييرو رمزًا لجميع مراحل الشباب الرومانسي - الرقي والحماس والملل والمثالية الشعرية وخيبة الأمل الدنيوية. خصائصه خلال الفترة الماضية هي شبابه، وجاذبيته، ووجهه الأبيض وزيه الأبيض الفضفاض. ظهر طوق رقبته واختفى بناءً على رغبة عدد لا يحصى من الممثلين، وأصبح غطاء رأسه الآن قبعة بيضاء من اللباد ترفرف، ومرة أخرى قلنسوة سوداء، لكن هذه التغييرات كانت طفيفة؛ لم تحوله إلى ما هو أبعد من التعرف الفوري عليه.

قناع آخر مشهور في هذه المجموعة المسرحية هو Pul- cinella، الذي ظهر حوالي عام 1600، والذي لا يزال موجودًا في عروض البانتوميم وعروض الدمى وعروض الكارتون. إنه محتال لطيف، 2 ماهر في المزاح العملي، 2 ومفضل في كل مكان. يحظى بإعجاب سكان نابولي بشكل خاص، وربما يعود أصله إلى منطقتهم. في فرنسا، حصل على 2 ظهرًا منحنيًا، ويعرف هناك باسم Polichinelle. يقدم بعض الكتاب الاعتقاد بأن الدمية الإنجليزية، Punch، هي 2 من نسل Pulcinella، لكن هذه النظرية محل نزاع من قبل سلطات أخرى، الذين يزعمون أن Punch قديم من شأنه أن يستبعد إمكانية وجود مثل هذا الأصل.

ثم هناك ميتزيتينو، المهرج الأحمق؛ بريجيلا، اللص عديم الضمير وأب المؤامرات؛ سكابينو، الشبيه بريجيلا، الذي تبناه وخلد من قبل موليير؛ بانتالوني، ذو اللحية الرمادية، الأب التقليدي؛ تينو، وهو مزيج بين أرليكينو وبيدرولينو؛ سكاراموتشيا (سكاراموشي)، المعروف بأغانيه ومغازلاته؛ فلافيو ولياندرو، العاشقان الشابان؛ إيزابيلا، البطلة؛ كولومبينا، الخادمة الجميلة؛ زاني، الخادم المازح؛ الطبيب والكابتن. هؤلاء هم المديرون

١١٢ قصة المسرح: أصدقاء الكوميديا ٤١٦٧ آرتي؛ أسماء أقل شهرة تُشكل قائمة طويلة. بيريت (النظيرة الأنثوية لبييرو) ليست من الشخصيات الأصلية؛ فقد ظهرت إلى الوجود في القرن الثامن عشر، عندما كانت كوميديا ديل آرتي في تراجع.

كان فلامينيو سكالا وفرانشيسكو أندرييني أشهر مديرين ومنظمين لهذه الفرق. حقق كلا الرجلين نجاحًا كبيرًا مع الفرق خلال النصف الأخير من القرن السادس عشر، وقسما وقتهما بين العديد من دول أوروبا، لكنهما وجدا أكبر حظوة في فرنسا، حيث استمتعا بعصر الملوك والكرادلة. في بعض الأحيان كان سكالا وأندرييني على رأس فرق متنافسة؛ ومرة أخرى جمعا قواهما. كانت إيزابيلا، الشابتان 11- اللتان استدعاهما سكالا في عام 1578 للتمثيل في فرقته، والتي تزوجت في نفس العام (حيث كانت تبلغ من العمر ستة عشر عامًا) من أندرييني. أصبحت إيزابيلا (التي خلدت اسمها الشخصية التي ابتكرتها) أشهر ممثلة في عصرها. كتب لها الشاعر الإيطالي تاسو السوناتات؛ واستضافها هنري الرابع في باريس؛ وفي روما، بأمر من كاردينالين، عُلّقت صورتها بين صورتي تاسو وبترارك. وعندما توفيت عام ١٦٠٤، تقاعد سكالا وحل فرقته، فكانت الضربة موجعة لمهنته.

الإيطاليون في عام 24215

من الصعب جدًا كشف تاريخ كل فرقة من هذه الفرق الكوميدية على حدة، وهو ليس مهمًا حقًا. لكن نجاحهم، منفردين ومُجتمعين، في باريس جدير بالذكر، فهناك ازدهر فنهم، وهناك أثّروا على موليير، أحد أعظم كُتّاب المسرح على مر العصور.

أول تسجيل للكوميديا الإيطالية في باريس موجود في

عصر النهضة في إيطاليا 113 1571. عُرفت الفرقة باسم I Comici Con-7002711: (الممثلون الكوميديون الواثقون). وتبعتهم على الفور فرقتان منافستان، هما 7 Comici Gelosi (الممثلون الكوميديون المتحمسون). في عام 1574، اندمجت الفرقتان تحت اسم 7 Comici Uniti (الممثلون الكوميديون المتحدون)، لكنهما انفصلتا مرة أخرى في عام 1576. كان سكالا بالتأكيد رئيس فرقة واحدة. مرة أخرى في عام 1577 نجد فرقة Italians تلعب في فندق دي بوربون. في يوليو من ذلك العام، مُنعت عروضهم، ولكن استؤنفت مرة أخرى في سبتمبر بأمر من الملك. خلال موسم 1584-1585، استقرت فرقتان في فندق دي كلوني، ولكن سرعان ما طُردت. في عام 1600، قام هنري الرابع بتعيين سكالا وممثليه للتمثيل في مسرح رو 012110118011، ودفع رواتبهم بنفسه.

بعد وفاة إيزابيلا أندرييني عام ١٦٠٤، أسس ابنها جيوفاني فرقة "كوميسي فيديلي" (الممثلون الكوميديون المخلصون) وأبقى فرقته متماسكة لسنوات عديدة، حيث قدمت عروضها في فرنسا وإيطاليا. في عام ١٦١٣، استدعت ماري دي ميديشي هذه الفرقة إلى باريس، وقدمت عروضها في البلاط وفي فندق بورغون حتى عام ١٦١٨.

طوال القرن السابع عشر، كان الإيطاليون يدخلون ويخرجون من باريس، وكانوا دائمًا محبوبين لدى الجمهور، لكنهم غير محبوبين لدى الممثلين الفرنسيين. في عام 1653، استقرت فرقتان في مسرح بوتي بوربون، وقدمتا عروضًا عامة منتظمة. ومع ذلك، فقد لعبوا في فترة ما بعد الظهر فقط، لأن شوارع باريس كانت مظلمة ومليئة باللصوص بعد حلول الليل. في عام 1660، تم نقل هذه الفرقة إلى مسرح القصر الملكي، الذي شاركته مع فرقة موليير الفرنسية، حيث لعبت الفرقتان في أيام متبادلة. لعب الإيطاليون بنجاح مستمر حتى عام 1697، عندما تسبب سوء الفهم في طردهم المفاجئ من باريس. نشأت الحادثة المميتة من إعلان من الإيطاليين أن فاتورتهم التالية ستكون مسرحية بعنوان، Fausse Prude 612 (الزائفة الزائفة). الآن حدث أنه قبل ذلك بوقت قصير، روايتين من هذا

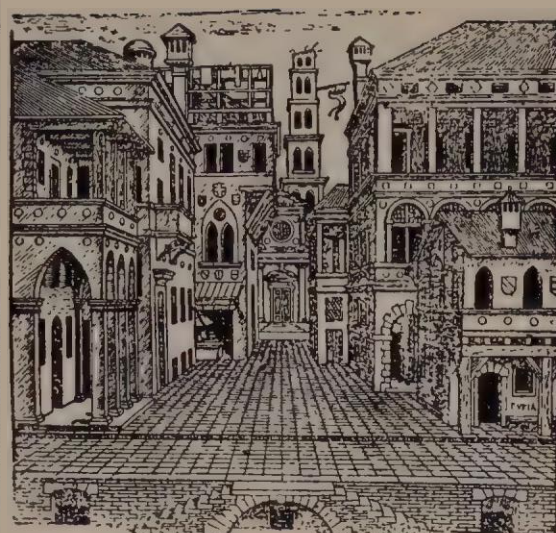
 حُذف عنوان المسرحية لأنه هاجم شخصية مدام دي مانتينون، عشيقة لويس الرابع عشر. المسرحية التي كان الإيطاليون يعتزمون تقديمها لا علاقة لها بالرواية المحظورة أو بمدام دي مانتينون، ولكن لم يُطلب أي تفسير، وطُردت الفرقة قبل عرض المسرحية وإثبات براءتها.

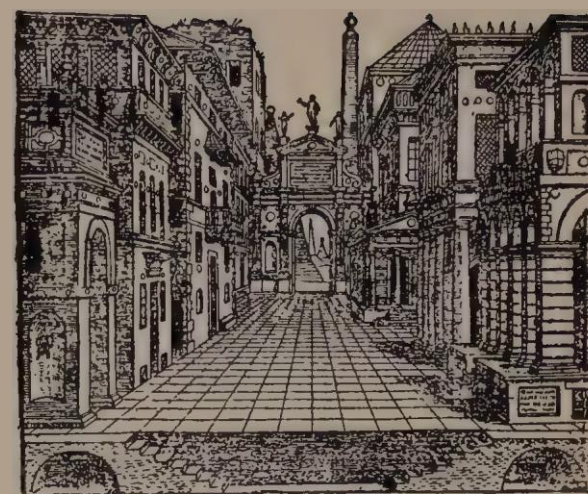
كان هذا آخر عمل رسمي لفرقة الكوميديا (2 كوميديا 4017) 242-45 في باريس. بين الحين والآخر، خلال العشرين عامًا التالية، كانت فرقة إيطالية تُقيم مسرحها في مهرجان عام، وكانت دائمًا تحظى برعاية الجمهور، لكن الممثلين الفرنسيين كانوا يسيطرون تدريجيًا، وجعلوا حياة الفنانين الأجانب صعبة للغاية. صدرت ضدهم أوامر قضائية؛ حتى أنهم اعتدوا عليهم بالعنف الجسدي. في عام 1709، هاجم الفرنسيون الغاضبون المسرح الإيطالي المؤقت، وأحرقوا معداته. ولكن إذا هزم الفرنسيون الممثلين الإيطاليين (2110) وأحرقوا مسارحهم، فقد كانوا يتمتعون بالحكمة الكافية للاحتفاظ بفنهم. كان تفضيل الجمهور للكوميديا (7/4046) آرتي واضحًا، وازدهر الممثلون الفرنسيون بتقليد منافسيهم المهزومين. استولت الأقنعة الشهيرة، واحدة تلو الأخرى، على ذخيرة المسرح الفرنسي؛ استولوا على الشخصيات والأزياء والسيناريوهات، وغيرها، وأدخلوا عليها تعديلات طفيفة. حتى اسم هذا الفن ظلّ حاضرًا، إذ ازدهر مسرح الإيطاليين في باريس حتى عام ١٧٨٠، على الرغم من عدم وجود ممثل إيطالي واحد ضمن صفوفه. وقد عكست الكوميديا الفرنسية، من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا، تألق وسحر كوميديا دير ٦/٤٤٧، ولا بدّ من الاعتراف بأنه إن لم يكن الفرنسيون هم من ابتكروا هذا الأسلوب، فإنهم على الأقل حافظوا عليه حيًا، ورفعوا شأنه بين الحين والآخر بممثلين وكتاب مسرحيين عظماء.

كانت الفرقة النموذجية للممثلين الكوميديين الإيطاليين تتألف من اثني عشر أو خمسة عشر ممثلاً، ثلاثة أو أربعة منهم كانوا



m Cheney's *Stage Decoration.*





عصر النهضة في إيطاليا 115 امرأة. يبدو أنه نادرًا ما كان هناك أي اعتراض على ظهور النساء على المسرح الإيطالي خلال عصر النهضة، على الرغم من توجيه انتقادات ضد البذاءات التي انغمس فيها الكوميديون كثيرًا. لطالما اتجهت الكوميديا نحو المخاطرة، ولا عجب في أنها مارست في القرن السادس عشر نفس النوع من الإثارة التي مارستها في أيام أريستوفانيس، والتي تمارسها اليوم. سواء كانوا يؤدون على الحوامل المقامة في الساحة العامة للقرية الثانية، أو على المسارح الخاصة بالقصور الملكية في باريس، كان الكوميديون الإيطاليون بشريين بما يكفي وذكيين بما يكفي لجذب مختلف الأذواق، ولا بد أنهم نالوا نصيبهم من المتفرجين الحسيين. لم يكن التحفظ شائعًا في أوروبا في القرن السادس عشر.

بقاء كوميديا الأقنعة

على الرغم من أن شخصيات كوميديا ديل 445 يشار إليها عالميًا باسم الأقنعة، إلا أنه من الواضح أن الشخصيات لم تكن ترتدي أقنعة. لم تكن النساء، ولا العشاق الشباب يرتدون أقنعة. أما البقية، باستثناء بيدرولينو، الذي ربما تم تبييض وجهه فقط، فقد ارتدوا أقنعة نصفية - أي أقنعة تغطي الجزء العلوي من الوجه فقط، تاركة الفم دون عائق. تم تكبير أنف القناع وصُنع للتعبير عن الفردية. كانت هذه الأقنعة عملية للغاية؛ فقد أخفت الممثل، لكنها لم تتداخل مع حديثه. في المسرح الحديث، تم استبدال المكياج الثقيل بالقناع، لكن المبدأ الجمالي لا يزال كما هو. يكون الممثل الكوميدي أكثر نجاحًا عندما يوحد مظهره. الأشكال الثلاثة الحديثة الموازية للكوميديا 6677) آرتي هي الشريط الهزلي في الصحيفة، والكوميديا السينمائية، وعرض البورليسك. في كلٍّ من هذه المؤسسات، يجد مسرح القرن العشرين أقنعته المفضلة. موت وجيف و1612277

كات غير قابلة للتغيير في المظهر مثل بولسينيلا وبانتالون؛ تشارلي شابلن (القناع الحديث الأسمى) لا يخلو أبدًا من العصا والسباق وشارب الكوميديا والأحذية المرفرفة؛ أنواع الكوميديا المنخفضة اليهودية والأيرلندية متطابقة تقريبًا في كل دار بورليسك. الموقف والحادث والحوار - هذه تتغير، لكن الأقنعة لا تتغير. إنها رموز الإنسانية السهلة والمألوفة؛ كلما عرفناها بشكل أفضل، زادت متعتنا في رؤيتها مرة أخرى. فقط في دراما الواقعية الفوتوغرافية (دراما التمايز الخارجي) يتم تجنب الأقنعة، وحتى هناك قد يجدها المميزون، لأنه ما هي المكياجات النموذجية للزنوج والصينيين والوزراء ورعاة البقر والممولين والمحققين، 54 وما إلى ذلك، سوى الأقنعة؟ إنهم في الحقيقة لا يختلفون عن بعضهم البعض كثيرًا كما يتظاهرون بذلك. لذلك، فإن كوميديا دير آرتي ليست شكلاً قديمًا من أشكال فن المسرح؛ إنها حيوية كما كانت دائمًا. إذا كان هارلكوين قد سقط من عرشه، فقد صعد إليه تشابلن. عزف هارلكوين أمام الآلاف؛ وعزف تشابلن أمام الملايين. في كل ركن من أركان الأرض رجال ونساء وأطفال يضحكون ويصفقون لقناع تشابلن. لا يمكن للمرء أن يشك للحظة أنه لو عاد الزمن إلى الوراء، وشاهد روزانتي أو سكالا فيلمين من أفلام تشابلن، لكان القرن السادس عشر قد أشاد بفن البانتوميم في القرن العشرين. كان تشابلن، المولود قبل ذلك، ليتنافس مع سكاراموش على ودّ لويس الرابع عشر. أما كوميديو سكالا الاثني عشر، الأحياء اليوم، فسيكتسحون برودواي كالنار في الهشيم، ولو أُغريوا بالذهاب إلى هوليوود، لكانوا قد صنعوا من السينما فنًا.

صعود الأوبرا

ولكن يجب علينا أن ننتقل إلى النظر في شكل آخر من أشكال التعبير المسرحي الذي نشأ في عصر النهضة في إيطاليا: ألا وهو الأوبرا. لقد رأينا أن إحياء الاهتمام بالأدب أدى إلى إحياء الأوبرا.

اللاتينية واليونانية ١٢٧٧٨، وأدائهما في قاعات الأرستقراطية. وقد رأينا أيضًا أن إطلاق العنان للغرائز الإنسانية لعامة الناس في إيطاليا أدى إلى ظهور مسرحين مميزين للكوميديا التقليدية. يبقى الآن أن نلاحظ أن الموسيقى كانت آخر الفنون القديمة التي اعتمدتها أكاديميات البحث الكلاسيكي، وبالتالي، كانت الأوبرا، وهي موسيقى مُكيّفة مع العمل المسرحي، أحدث الأنواع المسرحية الثلاثة ظهورًا.

من الصعب تحديد من ابتكر الأوبرا، وأي رأي في هذا الموضوع يعتمد بشكل كبير على تعريف الكلمة. كانت المسرحيات اليونانية مصحوبة بالموسيقى، وكان عدد المقاطع التي غُنيت أكثر من تلك التي أُلقيت. وينطبق الكثير من الشيء نفسه على الدراما الصينية واليابانية وغيرها من أنواع الدراما المبكرة. ولكن بغض النظر عن هذه النقطة، يمكننا التأكيد على أنه خلال العصور الوسطى في أوروبا، لم تكن الأوبرا معروفة. تطورت الموسيقى خلال تلك الفترة، ووصلت موسيقى الكنيسة إلى استخدام النقطة المضادة، لكنها لم تتبع مسارًا مسرحيًا. وأخيرًا، كرّست إحدى الأكاديميات طاقاتها لاستعادة الموسيقى الدرامية الكلاسيكية، لكن هذا لم يحدث حتى نهاية القرن السادس عشر، أي بعد مائتي عام من طرح الدراما الكلاسيكية والحديثة أمام الجمهور. بقيادة باردي، وجاكوبو بيري، وجاكوبو كورسي، أعلنت الأكاديمية الحرب على موسيقى العصور الوسطى، بتناغماتها المركبة، وطالبت بإعادة الموسيقى اليونانية البسيطة. اشترطوا على الموسيقى أن تكون مرنة تمامًا، وأن تأخذ شكلها من الشعر الذي تصاحبه، وأن تتبع الارتفاع والانخفاض العاطفي الطبيعي للصوت، ولهجات الشعر، وما إلى ذلك. أطلقوا على هذه الطريقة اسم "الأسلوب التقديمي" (Stile Tapresentativo) (وهو ما يقابل تقريبًا مصطلحنا "التلاوة").

كانت الخطة الأولى للأكاديمية هي إنتاج الدراما اليونانية مع محيطها الموسيقي المناسب، ولكن لأسباب غير مسجلة، تم التخلي عن هذا الهدف لصالح إنتاج الدراما اليونانية مع محيطها الموسيقي المناسب.

كان أول عرض لهما هو أوبرا "دافني"، من تأليف بيري، وكتاب رينوتشيني، وكلاهما عضوان في الأكاديمية. عُرضت الأوبرا في قصر جاكوبو كورسي عام ١٥٩٥، وحققت نجاحًا كافيًا لتبرير إعادتها عدة مرات أمام جمهور خاص. بعد خمس سنوات، عُرضت الأوبرا لأول مرة أمام الجمهور في قصر بيتي تكريمًا لزفاف هنري الرابع وماري دي ميديشي. سُميت الأوبرا "يوريديـ-آيس".

ابتداءً من عام ١٦٠٠، ازدهر الفن الجديد. بدأ بمواضيع مستمدة من الأساطير الكلاسيكية، لاقت استحسان الطبقات المثقفة، ثم تحول تدريجيًا إلى مواضيع تاريخية رومانية وشعبية. افتُتح أول دار أوبرا عامة في البندقية عام ١٦٣٧ باسم "تياترودي سان كاسيانو" (اسم مشتق من اسم كنيستين قريبتين). ولم يتبع الأسلوب الموسيقي المبادئ التي وضعها الأكاديميون. انحرف المغنون والملحنون عن مسار البساطة اليونانية الذي رسمه مؤسسو الأوبرا بعناية فائقة. وُجدت الزخارف والزخارف آسرة، وشقت الموسيقى طريقها نحو الأشكال الحديثة، رافضةً لعب دور تشكيلي تمامًا.

حدث تطور آخر في الأوبرا قبل أن يبلغ عمرها نصف قرن. ظهرت الكوميديا والمهزلة إلى جانب المواضيع الأسطورية أو التاريخية الجادة. وبلغ النوع الأخف رواجًا كبيرًا لدرجة أنه بحلول عام ١٦٥٠ اعتُبر شكلًا مميزًا، وصُنف كأوبرا. ٢/٠١٤. ثم عانى الشكل القديم، أو الأوبرا الجادة، من التراجع. تضاءل أداؤه حتى أصبح مجرد أوراتوريو، أي أوبرا تُستخدم فيها الأزياء والديكورات، ويكون الغناء فيها حفلاً موسيقياً، حيث يجلس الممثلون أو يقفون ساكنين معظم العرض. *وبرا سيريا*(150، الأوبرا الكبرى) لم تنتعش إلا في وقت متأخر من القرن الثامن عشر.

مثل غيرها من أشكال المسرح، انتشرت الأوبرا من إيطاليا إلى دول أوروبية أخرى. في عام ١٦٢٧، ظهرت أول

ح

زج19

٠٦

من ديكور مسرح تشيني.

*طبق*14: عرضٌ مذهلٌ في محكمة فلورنسا عام 1616. بعد كاليوت،

عصر النهضة في إيطاليا ١١٩. أنتجت الأوبرا الألمانية في دريسدن، وبعد ذلك اجتاحت فرق الأوبرا الإيطالية ألمانيا. كان الألمان متلهفين لهذا الفن الجديد لدرجة أنهم لم يستطيعوا فعل شيء سوى استيراده وتقليده. لم تُصغَ أي موسيقى ألمانية حقيقية في شكل أوبرا جادة حتى حوالي عام ١٧٠٠، على الرغم من ظهور نوع خفيف من الأداء الموسيقي يُسمى "الغناء"، بموسيقى محلية. وكان هذا النوع مطابقًا للأوبرا في إيطاليا.

وقعت سلسلة الأحداث نفسها تقريبًا في فرنسا. تذوقت باريس لأول مرة الأوبرا الإيطالية عام ١٦٤٥، واستغرق الأمر خمسين عامًا قبل أن يتمكن الملحنون الفرنسيون من الانفصال عن التأثير الإيطالي والانخراط في الأوبرا. في عام ١٦٩٩، تأسست أكاديمية موسيقية في باريس مُخصصة لتطوير الأوبرا الوطنية الفرنسية، ومنذ ذلك التاريخ انقسم الجمهور بشدة إلى معسكرين: مؤيد للأوبرا الإيطالية، ومؤيد لمنافستها الفرنسية.

في هذه الأثناء، تخلفت إنجلترا عن الركب. فقد استمعت بإعجاب إلى فرق الأوبرا الفرنسية الزائرة، لكنها لم تبذل الكثير من الجهد لتطوير أوبرا خاصة بها. لطالما استخدمت المسرحيات الإنجليزية الموسيقى العرضية، وفي عام ١٦١٧، لحن نيكولو لانيير، وهو إيطالي من مواليد لندن، نص إحدى أقنعة بن جونسون بالكامل، ولكن لم يتم تحويل المسرحيات الطويلة إلى أوبرا إلا في أواخر القرن السابع عشر، ثم أنجز العمل بشكل حصري تقريبًا رجل واحد، وهو هنري بورسيل، الذي وُصف بأنه أول وآخر ملحن إنجليزي عظيم لموسيقى الأوبرا. أثار نجاح الفرق الإيطالية قدرًا كبيرًا من المشاعر في إنجلترا. كان السير ويليام دافينانت، المدير المسرحي الرائد في فترة الترميم، مسؤولاً عن رواج الأوبرا المستوردة، وقد لاقى ابتكاره نجاحًا كبيرًا لدى الجمهور لدرجة أن المديرين الآخرين وممثليهم ثاروا ضد هذه المنافسة الفعالة مع مسرحياتهم المشروعة. وأخيرًا، وجد سخطهم تعبيرًا مناسبًا.

١٢٠ قصة المسرح في "أوبرا المتسول" لجون جاي، والتي أنتجت عام ١٧٢٨. هذه القطعة، التي صُممت لتكون هجاءً للأوبرا الإيطالية، لم تكن أوبرا حقيقية، بل أوبرا بالاد. أي أن موسيقاها لم تُؤلف كمصاحبة للنص، بل كانت مؤلفة بالكامل من موسيقى بالاد شعبية. وهذا هو الشكل الذي برع فيه الإنجليز منذ ذلك الحين. تُعتبر مؤلفات جيلبرت وسوليفان جزءًا من التقليد الذي أسسته "أوبرا المتسول".

في نهاية المطاف (في معظم الحالات خلال القرن الثامن عشر) عبرت الأوبرا حدود الدول الأوروبية الأكثر بعدًا، وحيثما حلت حملت معها روح الموسيقى الإيطالية. وقد حققت كل دولة بدورها شيئًا يشبه الأوبرا المحلية المميزة، ولكن لم يتم استبدال الأوبرا الإيطالية تمامًا في أي مكان. لم تكن الأكاديمية الرصينة التي بدأت بصرامة في إحياء الموسيقى اليونانية على دراية بالروح الرجولية والجامحة التي كانت تطلقها. تحول الشبح اليوناني فجأة إلى شيطان إيطالي، ولا يزال هذا الشيطان يبصق النار. أصبحت إيطاليا، مقبرة الفن المسرحي القديم، في عصر النهضة، مهد المسرح الحديث.

المراجع المختارة

للحصول على وصف أدق لمسرح عصر النهضة في إيطاليا، يُرجى مراجعة الفصلين الرابع والخامس من كتاب نيكول "تطور المسرح". وللحصول على تاريخ مفصل لكوميديا الأقنعة، يُرجى مراجعة كتاب ساند "تاريخ".*رالهارليكويناد*■وكوميديا سميث 6677» آرتي. للاطلاع على الأوبرا، انظر كتاب إلسون "تاريخ الأوبرا". للاطلاع على تقنيات المسرح، انظر كتاب كامبل "المشاهد والآلات على المسرح الإنجليزي خلال عصر النهضة". للاطلاع على الخلفية العامة، انظر كتاب غارنيت "تاريخ الأدب الإيطالي". كما يُتناول هذا الموضوع بإسهاب في المجلد الثاني من كتاب مانتزيوس "تاريخ الفن المسرحي". ومن الأعمال الأقدم ذات الأهمية الكبيرة كتاب "110000111: تاريخ نقدي للمسارح في أوروبا".

الفصل العاشر

عصر النهضة في فرنسا

صعود المسرح الاحترافي

الدفي ولا شمياءة في أوروبا، واليا هـحظيت المهرجانات الدينية ومسرحيات المعجزات والغموض بشعبية كبيرة خلال القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر. كما ظهرت المسرحيات الهزلية في وقت مبكر من تاريخ المسرحيات الفرنسية، حيث دُمجت أحيانًا مع مسرحيات الكنيسة، وظهرت بشكل مستقل. ومنذ القرن الخامس عشر (6011)، نُظمت جمعيات أخوية في باريس لعرض المسرحيات، وكانت عائداتها تُخصص للأعمال الخيرية. وكانت أشهر هذه الجمعيات جمعية "إخوة آلام المسيح"، التي اقتصرت أنشطتها على الدراما الدينية، دون الكنيسة نفسها، حيث استضاف فندق "لا ترينيتي" العديد من عروضها، ثم استضافها لاحقًا مسرحان شُيّدا خصيصًا في فندق "لا ترينيتي".

إلى جانب هذه الجمعيات الدينية، وُجدت في باريس في القرن الخامس عشر جمعيتان دراميتان للهواة على الأقل ذات طابع علماني: "الأطفال بلا عظام" و"رجال الدين البازوش". كانت هذه الجمعيات تتكون من طلاب شباب نشيطين، تخصصوا في إنتاج المسرحيات الهزلية. وقد نجا نموذج مثالي من ذخيرتهم، وهو "الأستاذ بيير باتلين"، حتى يومنا هذا، ولا يزال يُعرض بنجاح كبير في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا. شكّلت هذه المجموعات الطلابية حلقة الوصل الحقيقية بين مسارح العصور الوسطى ومسارح عصر النهضة في فرنسا، حيث واصلت عروضها طوال القرن السادس عشر.

١٢٢ تاريخ المسرح في القرن التاسع عشر، حتى حلت محلها فرقٌ فنية محترفة. أما الجمعيات الدينية، فقد أُغلقت أبوابها تقريبًا عام ١٥٤,٨، عندما رفض البرلمان ترخيصها بعد الآن.

شهد القرن السادس عشر في فرنسا، كما في عامي 1118 و161، ظهور المسرح الاحترافي. ساهمت العديد من التأثيرات في تطويره. أولاً، عروض Les Enfants sans Souci في عام 116451 012190911 de (التي تم نقلها من Les Confreres de la Passion في عام 1548)، 2 وهي حركة درامية أصلية بحتة؛ ثانيًا، الحركة الكلاسيكية التي تركزت في الجامعات، وأدت إلى دراسة وتقليد الدراما اللاتينية؛ ثالثًا، ظهور Commedia deir Arte في باريس، وهي الكوميديا الإيطالية للأقنعة، التي جلبها من إيطاليا هنري الرابع (ملك فرنسا من عام 1589 إلى عام 1610). لم يتم تنظيم المسرحيات الفرنسية على أساس احترافي إلا في نهاية القرن، تحت حافز الشركات الإيطالية، وفي عام 1600 لم يكن هناك سوى مسرح احترافي واحد في باريس - وهو الموجود في فندق دي بورغون.

في هذا المسرح، مثّل الإيطاليون، وهنا أيضًا شوهد الكوميديون الفرنسيون المُنظّمون لمنافستهم. بلغ طول القاعة التي حُوّلت إلى مسرحين ستين قدمًا وعرضها ثمانية عشر قدمًا. كان المسرح بسيطًا، وكان معظم الجمهور يقف أثناء العرض، مع توفير مقاعد مرتفعة لرجال الحاشية والسيدات. كانت القاعة مُضاءة بمصابيح زيتية خافتة، وكانت العروض تبدأ في الساعة الثانية ظهرًا.

لم يتردد الفرنسيون في الاستفادة من مثال الإيطاليين. وعلى غرار جيرانهم الجنوبيين في المظهر والذوق، سرعان ما طوروا أقنعة كوميدية (شخصيات تقليدية) بروح الكوميديا (60677) آرتي، وبالتالي شكّلوا منافسة كبيرة للمهرجين المستوردين. ثلاثة من هؤلاء الكوميديين الفرنسيين صنعوا شهرة دائمة لأنفسهم وللأدوار التي تولوها:

هنري ليجراند في دور تورلوبين، وروبرت غيران في دور غروس غيوم، وهوغ غيرو في دور غوتييه غارغي. لطالما قدّم الثلاثة عروضهم معًا، وحظوا بقاعدة جماهيرية واسعة. استمرت شراكتهم حتى عام ١٦٣٥، عندما أُلقي القبض على غروس غيوم بتهمة التشهير ببعض القضاة (في سياق رسومه الكاريكاتورية على المسرح)، وأُلقي في السجن، حيث توفي سريعًا. لم يستطع زميلاه المهرجان (اللذان كانا قد أصبحا عجوزين آنذاك) تحمّل قسوة غروس غيوم، وفي غضون أسبوعين تبعاه إلى القبر.

ألقى موت الكوميديين الثلاثة المشهورين بظلاله الكئيبة على المسرح الفرنسي، لكن سرعان ما حل محلهم ممثلون جدد، لأن المهنة كانت في نمو. في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، نشأت فرقة فرنسية ثانية، وهي مسرح ماريه، وعرضت نفسها الآن كمنافس جاد لفندق دي بورغون. كان ممثلوها من الدرجة الثانية، لكنها كانت تفتخر بخدمات كاتب مسرحي ممتاز، ألكسندر هاردي، أول فرنسي يكتب عددًا كبيرًا من الدراما المبنية جيدًا. أصبح هاردي في شبابه ممثلًا متجولًا، وقضى بعض الوقت في مدريد، حيث شهد مسرحيات لوبي دي فيغا وغيره من كتاب الدراما الإسبان من المدرسة الرومانسية. عاد إلى فرنسا، وكتب في تتابع سريع ما لا يقل عن ستمائة مسرحية، وحقق نجاحًا كبيرًا لدرجة أن عمله طغى تمامًا على الأنواع القديمة من الدراما الفرنسية لمدة عامين. تقاعد في عام 1623.

تأسس مسرح باريسي ثالث عام ١٦٣٢ في ملعب تنس بشارع ميشيل لو كومبت. حصل على ترخيص لعرض المسرحيات لمدة عامين، ولكن قبل انتهاء تلك المدة، مُنع من العمل بموجب أمر برلماني بناءً على شكوى من أصحاب المنازل ذوي النفوذ في الحي، الذين اعترضوا على إغلاق شارعهم الضيق من قِبل الجمهور وعرباته التي كانت تحضر العروض.

ولكن على الرغم من أن هذه الشركات الثلاث كانت الوحيدة

١٢٤ قصة المسرح الذي تأسس في باريس خلال أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، كانت هناك العديد من الفرق المتجولة التي زارت جميع المدن الفرنسية الكبرى، وكانت تقدم عروضها عادةً في باريس في المعارض التي تُقام هناك بانتظام. في الواقع، من المعروف أنه في عام ١٥٩٩، تسببت فرقة ظهرت في معرض سان جيرمان (أحد المعارض المهمة) في إثارة ضجة كافية لإثارة الغيرة بين الممثلين في فندق دي بورغون. ومن المثير للاهتمام أيضًا أن نلاحظ أن هذه الفرقة نفسها ضمت ماري فيرنييه، أول ممثلة فرنسية محترفة يُسجل لها أي سجل.

CORNEILLE AND ،سيدج٤''

كانت هناك شركة سفر أخرى جديرة بالذكر وهي الشركة التي يرأسها موندوري، وهو مدير ممثلين أسس شركته لاحقًا في باريس. صادف أن 10101001 وزملاؤه كانوا يلعبون في روان عام 1629، وهناك كانوا 056176007 2 شابًا كان مقدرًا له أن يصبح واحدًا من أعظم كتاب المسرحيات الفرنسيين. كان اسم الشاب بيير كورني. وُلد في روان عام 1606، ودرس القانون، وفي عام 1627 تم قبوله في نقابة المحامين. ومع ذلك، كان أكثر اهتمامًا بالأدب من القانون، وعندما شاهد إنتاجات موندوري لمسرحيات هاردي، شرع على الفور في كتابة المسرحيات بنفسه. 04011001 قام بأداء أول عمل لكورني، ثم أخذه لاحقًا إلى باريس. تبع كورني مسرحيته إلى العاصمة، وبدأ مسيرته المهنية الطويلة ككاتب مسرحي محترف. في باريس، كان موندوري تابعًا لمسرح ماريه، ومن الطبيعي أن يكون هذا المسرح هو الذي كتب له كورني معظم مسرحياته الأولى. لكن في غضون فترة قصيرة، كان يُساهم في جميع المسارح.

بحلول عام 1635، كان كورني قد جذب ما يكفي من الاهتمام ليختاره الكاردينال ريشيليو كواحد من المؤلفين الخمسة الذين سيتعاونون في سلسلتين من المسرحيات التي سيتم تقديمها تحت عنوان "المسرح في باريس".

عصر النهضة في فرنسا ١٢٥ رعاية الكاردينال في قصره. ١٠١١٠١١٦١،
في غروره الشديد، رغب في أن تكون له يد في المسرحيات، ولهذا الغرض وضع خطة توظيف خمسة كُتّاب مسرحيين أكفاء للكتابة تحت إشرافه، حيث كان هو من يُجهز الحبكات ويُملي الأسلوب. كان على كل مؤلف أن يؤدي فصلاً واحدًا. تم تزيين وتجهيز صالون خاص في قصر الكاردينال لعرض هذه المسرحيات، وأول مسرحية مكتملة، "التويلري"، قدمت هناك في 6 أبريل 1635، ولكن بنجاح معقول. أثبت العمل الثاني المشترك، "مذبح سميرن"، هلاك كورنيل، لأنه أثناء كتابة الفصل الثالث (الذي تم تعيينه له) أخذ على عاتقه تغيير الحبكة (التي صممها ريشيليو بعناية)، وبالتالي جلب نفسه تحت استياء ذلك المستبد الحاد. كانت الفجوة التي نشأت بين الشاعر الشاب وراعيه كبيرة لدرجة أن كورنيل غادر باريس إلى 11011611، حيث شغل نفسه بدراساته.

خلال إقامته في مسقط رأسه، نصحه صديق قديم بدراسة الدراما الإسبانية كوسيلة لتحسين كتابته. ففعل ذلك، وانبهر بشدة بالرومانسية الحماسية للوبي دي فيغا ومعاصريه. وقد أبهرته مسرحية واحدة تحديدًا، وهي "السيد"، لغيين دي كاسترو، ودفعته إلى تأليف مسرحية حول الموضوع نفسه. وبعد أن انتهى من مسرحيته الجديدة، سارع بها إلى باريس، وسعد برؤيتها تُعرض في فندق بورغون أواخر عام ١٦٣٦.

حققت مسرحية "السيد"، بشخصياتها البطولية، وثرائها بالمواقف المثيرة، ولغتها الشعرية الراقية، نجاحًا فوريًا لم يُسمع به من قبل في المسرح الفرنسي. أثارت ضجةً في مدينة باريس بأكملها، وجعلت كورنيي معبود عصره. تجاوزت الضجة التي أحدثتها المسرحية حدود فرنسا، فسرعان ما عُرضت "السيد" في لندن قبل تشارلز الأول، وكذلك في مدريد. وفي غضون عامين، تُرجمت إلى جميع اللغات الأوروبية الرئيسية.

—حدث غير مسبوق حتى الآن. نتج عن ذلك طوفان من الجدل. هاجم كتاب المسرحيات الباريسيون الغيورون كورني في عشرات الكتيبات، ووجهت كل الانتقادات الممكنة إلى "السيد". كان الكاردينال ريشيليو، الذي لم يكن لديه الوقت للتعافي من الإهانة التي وجهها له كورني، غاضبًا من انتصار الأخير، وتآمر للإضرار بسمعة "السيد" بتقديمها إلى الأكاديمية، التي كان من المفترض أن يكون أعضاؤها الأربعون تحت سيطرة الكاردينال. أُفهمت الأكاديمية أن المسرحية يجب إدانتها، ولكن على الرغم من خوفها من غضب ريشيليو، إلا أنها كرهت أيضًا معارضة الرأي العام القوي، وبالتالي توسلت إلى السؤال. أدرك ريشيليو سبب تردد الأكاديمية، ففرض الأمر، وأجبر الأكاديمية في النهاية على رفض المسرحية بشكل غير ملائم إلى حد ما. ومع ذلك، بدلاً من أن يؤخذ التقرير على محمل الجد من قبل الجمهور، كما كان ينوي ريشيليو، تم تجاهله تقريبًا، وأصبحت "Le Cidhe" أكثر شعبية من أي وقت مضى. تم حل الخلاف بين كورني وريتشيليو أخيرًا في عام 1639، عندما اعترف الشاعر ببعض المشاكل الخاصة بتواضع، وساعده الكاردينال، بكرم جدير بالثناء، على الخروج منها.

ما إن حققت مسرحية "السيد" نجاحها، حتى انطلقت مجموعة من كتاب المسرح الشباب لتقليد كورني. لم ينجُ معظم هؤلاء في سجلات العظماء. ولكن قبل سنوات عديدة، حقق شقيق كورني الصغير، توماس، نجاحًا ملحوظًا ككاتب مسرحي. لم يكن شقيقه الأصغر عظيمًا حقًا، لكنه كان ذكيًا للغاية، وكان في وقت من الأوقات أشهر كاتب مسرحي في باريس. في عام ١٦٥٦، عُرضت مسرحيته "تيمقراط" لأربعة وثمانين عرضًا في مسرح ماريه، وكانت ستستمر لفترة أطول لو لم يتعب الممثلون منها. حققت هذه المسيرة الطويلة رقمًا قياسيًا في المسرح الفرنسي. تزوج كورني من شقيقتين، وعاشا لسنوات عديدة في منازل متجاورة، أفضل الأصدقاء.

أوبرا في باريس

في عام ١٦٤٥، أُدخلت الأوبرا إلى باريس. وكان الكاردينال مازارين، خليفة ريشيليو غير المحبوب، مسؤولاً عن هذا الابتكار. استُورد الإنتاج بأكمله، الأوبرا والمغنون، وكل شيء، من إيطاليا. لكن ذلك لم يُكتب له النجاح. بعد عامين، حاول مازارين مرة أخرى، بأوبرا أخرى، كسب تأييد الفن الجديد. لكن آماله باءت بالفشل. استهزأ بها النقاد الفرنسيون في تلك الفترة، ولم يكترث الجمهور. في النهاية، جرّب الكاردينال الغاضب (الذي كان من المؤكد أنه سيُقنع برأيه) نهجًا جديدًا. فكلف بيير كورني بكتابة أوبرا فرنسية. وافق كورنيل، وقام بتأليف مسرحية موسيقية بعنوان "أندروميد"، ولكن ليس على الطريقة الإيطالية التقليدية. تم كتابة هذا في عام 1647، وكان من الممكن أن يتم إنتاجه على الفور، ولكن الحروب الأهلية حالت دون ذلك، ولم يتم عرض "أندروميد" على المسرح إلا في عام 1650. وقد لاقت استحسانًا كبيرًا، 21 على الرغم من أن الروايات المعاصرة تشير إلى أن الاستقبال الإيجابي لها كان يرجع إلى حد كبير إلى طريقة تقديمها. فبدلاً من عرضها على 2 منصة معلقة بستائر، تم تجهيز "أندروميد" بجميع الديكورات المتقنة للمسرح الإيطالي. وقد قدم ذلك جاك توريلي، 2 وهو حرفي مسرحي طُرد من البندقية بسبب مؤثراته المسرحية؛ كانت اختراعاته ذكية لدرجة أن الفينيسيين الخرافيين اعتقدوا أنه متحالف مع الشيطان، وحاولوا بالفعل قتله. هرب إلى باريس، ووجد عملاً في البلاط، وبإخراج أوبرا كورنيل، قدم للباريسيين متعة من خلال المشاهد المتحركة.

مسيرة موليير

. وبينما كانت هذه الأمور تجري في باريس، كانت هناك أحداث أخرى ذات أهمية هائلة تقع أيضًا، على الرغم من أن أهميتها لم تظهر إلا بعد بضع سنوات.

كان كانس موضع تقدير. على سبيل المثال، وُلد جان بابتيست بوكلان عام ١٦٢٢. كان والده منجدًا في البلاط. أظهر جان موهبة التقليد منذ صغره، وعندما أُخذ إلى المسرح انبهر. كثيرًا ما كان والداه يرتجفان لفكرة أن يصبح ممثلًا. (لم تكن مهنة التمثيل تُعتبر محترمة في فرنسا آنذاك). عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره، توفيت والدته، فأُرسل إلى مدرسة يسوعية. كان طالبًا متفوقًا. درس القانون لاحقًا، وأثناء دراسته الجامعية بدأ المشاركة في المسرحيات الهواة. تولى إدارة فرقة من الممثلين الشباب، وقبل أن يدري تقريبًا، رفع عليه دعاوى قضائية من قِبل المستهلكين ودائنين آخرين بسبب فواتير غير مدفوعة. لكن هذا لم يُثبط عزيمته إطلاقًا. جمع ما تركته له والدته، وانطلق مع فرقته، التي أطلق عليها اسم "مسرح إيلوستري"، في رحلته. في ذلك الوقت، ولأجل عائلته التي صدمها سلوكه، غيّر اسمه إلى موليير. تاريخ مغادرته باريس غير معروف، ولكنه كان إما عام ١٦٤٥ أو ١٦٤٦.

لمدة اثني عشر أو ثلاثة عشر عامًا، مثّل موليير ورفاقه في قرى ومدن فرنسا الإقليمية. ضمّت الفرقة عدة نساء، إحداهن، كاثرين ديبري، أصبحت عشيقة موليير. أسعدته سعادةً غامرة، وظلّت حتى نهاية حياتها صديقته الوفية. لم يكتفِ موليير بإدارة فرقته وتأدية الأدوار الرئيسية، بل كتب أيضًا مسرحيات هزلية، عُرضت إلى جانب مجموعة مسرحيات كورني وغيره من كُتّاب المسرح المعاصرين.

جاءت نقطة التحول في حظوظ موليير عام ١٦٥٨، بينما كان يعزف في روان. هناك، تلقى استدعاءين لإحضار فرقته إلى باريس والعزف أمام الملك. وهكذا، في ٢٤ أكتوبر من ذلك العام، في

عصر النهضة في فرنسا 129 2 أقيم مسرح خاص في قاعة الحرس بمتحف اللوفر القديم، وقدم مسرح إيلوستري الأداء الحاسم في مسيرته. وكان البلاط بأكمله حاضرًا، بقيادة لويس الرابع عشر (الذي كان عمره في ذلك الوقت عشرين عامًا فقط). وكان من بين الحضور، من بين شخصيات بارزة أخرى، الكاردينال 1222111 وآن النمساوية. تم اختيار مسرحية من تأليف كورنيل لهذه المناسبة، لكن الأداء لم يكن جيدًا. لم تقدم فرقة موليير أفضل أداء في الدراما البطولية. لو انتهت الأمور هناك، لكان تاريخ المسرح الفرنسي مختلفًا تمامًا عما هو عليه. لكن موليير انتظر هذه الفرصة طويلاً جدًا ليدعها تفلت من بين يديه. ألقى خطابًا، واعتذر عن أوجه القصور في فرقته، وطلب الإذن بعرض إحدى مسرحياته الهزلية. تم قبول الطلب، وتم تقديم المسرحية الهزلية بشكل ممتاز، وكان الجميع في الجمهور مسرورين.

بعد العرض، كلف الملك فرقة موليير بالعزف كل يوم ثلاثاء وخميس وأحد في مسرح بوتي بوربون، حيث كان الكوميديون الإيطاليون يعزفون في الأيام الأخرى من الأسبوع. كما منح لويس الفرقة لقبًا جديدًا: ألا وهو فرقة السيد (لقب يدل على رعاية شقيق الملك). في العام التالي، أنتج موليير مسرحية خاصة به بعنوان "السفهاء السخيفون"، وهي كوميديا سخرت من التكلف في ذلك الوقت ببراعة شديدة لدرجة أن المجتمع تأثر بها بشكل أساسي، وارتفع المؤلف إلى مكانة بارزة بين كتاب المسرحيات الفرنسيين. وتدفقت مسرحيات أخرى ذات ذكاء لا مثيل له من قلمه بانتظام بعد ذلك، ولم تكن هناك نقاط ضعف بشرية كثيرة أفلتت من شتائمه الساخرة. كانت مسرحيته الأكثر إثارة هي "تارتوف"، التي عُرضت أمام محكمة فرساي عام ١٦٦٤، ومُنعت على الفور، ولكن سُمح بعرضها للجمهور تحت عنوان "المحتال" عام ١٦٦٧. في جميع إنتاجاته تقريبًا، لعب موليير الدور الرئيسي. ويظل، على الأرجح، شخصية فريدة في تاريخ المسرح.

130 قصة المسرح رجل برع في ثلاثة أنشطة: كتابة المسرحيات، والتمثيل، وإدارة المسرح.

لكن الحظ لم يحالفه في حياته الخاصة. ففي عام ١٦٦٢، هجر الآنسة ديبري المخلصة، وتزوج من أرماند بيجار. وقد كلفته هذه الخطوة الخاطئة سعادته، إذ أثبتت زوجته (التي تصغره بحوالي خمسة وعشرين عامًا) أنها متهورة وأنانية ولا تستحق عاطفته. وفي عام ١٦٦٤، أنجبت له ابنتين، لكن سلوكها كان في المجمل بعيدًا كل البعد عن سلوك الزوجة المثالية. وقد جعل تقلبها حياة موليير جحيمًا، إذ رغم إدراكه لخيانتها، إلا أنه ظل يحمل لها شغفًا لا يُقاوم. وخلال حياتهما الزوجية، واصلت التمثيل في مسرحيات زوجها.

في عام ١٦٦١، هُدم فندق بوتي بوربون لإضافةٍ إلى متحف اللوفر، ونُقلت كلتا الفرقتين (الفرق الإيطالية وفرقة موليير) إلى الصالون المسرحي الكبير في القصر الملكي، الذي أعدّه ريشيليو عام ١٦٣٩ لعروضه الخاصة. في عام ١٦٦٥، حظي موليير وزملاؤه بتكريمٍ مميز من لويس، الذي استبدل لقبهم القديم "فرقة السيد" بلقبٍ جديد، (٠١١٠١٦٠١١٠١١٥ دو روا) - وهو أعلى تكريمٍ في وسعه. في الوقت نفسه، منح الملك الفرقة معاشًا تقاعديًا سخيًا، وطلب من موليير أن يصبح الرئيس الفخري للفرقة. رُحِّب بالمعاش التقاعدي، بطبيعة الحال، لكن موليير رفض الطلب الآخر، مفضلًا ألا يضع نفسه فوق زملائه الممثلين.

جان راسين، ثالث كتاب المسرح الفرنسيين الخالدين، ظهر لأول مرة عام ١٦٦٤. وُلد عام ١٦٣٩، وتلقى تعليمًا كلاسيكيًا، وأُعِدَّ من قِبل الكنيسة، لكن اهتمامه اتجه نحو الأدب، واكتسب شهرةً كشاعر، فكتب مسرحيةً وعرضها على موليير. أقرّ الأخير بقدرات راسين، ورغم رفضه لفكرة الشاب الأولى،



من كتاب تاريخ الفن المسرحي لمانتيوس.

طبق15 : مسرح فندق دو بورغون، يظهر المهرجين الثلاثة: تورلوبين، وجولتييه جارجويل، وجروس غيوم.

.٦

إ

رء

عصر النهضة في فرنسا 131-11018، شجعه على الكتابة في موضوع آخر. أخذ راسين بالاقتراح، وألف مسرحية "الطيبة"، وشاهدها موليير وهو يُنتجها في القصر الملكي، حيث تركت انطباعًا إيجابيًا. خلال السنوات الست عشرة التالية، كان راسين مساهمًا ثابتًا في أدب المسرح. في عام 1680، ومن الغريب أنه عاد إلى أحضان الكنيسة، وتزوج من امرأة متدينة للغاية، وتخلى عن المسرح. توفي عام 1699. إلى جانب موليير وكورني الأب، شكل واحدة من أشهر مجموعات كتاب المسرح في تاريخ المسرح.

في السابع عشر من فبراير عام ١٦٧٣، توفي موليير بمرض السل. كان مريضًا لبعض الوقت، لكنه رفض التوقف عن العمل. وفي عصر يوم وفاته، أصر على أداء دوره - دور المصاب بوسواس المرض في مسرحيته "المرض الوهمي". أثناء العرض، وفي خضم تصويره الفكاهي للمرض الوهمي، أصيب بنوبة صرع. فتوقف العرض ونُقل موليير على عجل إلى مسكن قريب. طلب إحضار قسيس، لكن لم يأتِ أحد، لأن الكنيسة عانت بشدة من فطنة موليير. توفي في غضون ساعات قليلة. ثم رفضت الكنيسة دفنه على الطريقة المسيحية، وفي ليلة الحادي والعشرين من فبراير، وُضع جثمانه في مقبرة صغيرة سيئة السمعة، وتبعه أصدقاؤه إلى القبر بالمشاعل. اعتبرت هذه الحادثة مخزية من قبل جمهور معجبي موليير، وكسبت الكنيسة الكثير من الأعداء بسبب تصرفها العنيد.

بعد وفاة موليير مباشرةً، حدثت تغييرات جذرية في المشهد المسرحي في باريس. هجر ميشيل بارون، أحد أفضل ممثلي موليير، صفوف كوميديين الملك، وترأس فرقته الخاصة الجديدة في مسرح بورغون القديم. سُميت هذه الفرقة "الفرقة الملكية". أُغلق مسرح ماريه نهائيًا، وخُصص مسرح القصر الملكي للأوبرا الفرنسية، وكانت السيدة موليير، التي كانت في تلك الأثناء...

تولت إدارة شؤون زوجها، فاضطرت إلى الانتقال إلى مسكن جديد. وجدت مسرحًا بُني في شارع مازارين (كان يُطلق عليه غالبًا اسم "تري دي غينيغود" نسبةً إلى شارع مجاور)، ونجحت في شرائه بالأموال التي تركها موليير. كان هذا المسرح كبيرًا ومجهزًا تجهيزًا جيدًا، وله مسرح عميق بشكل غير عادي. مع الحفاظ على الفرقة القديمة سليمة تقريبًا، استأنفت السيدة موليير الإنتاج على الفور، وحققت نجاحًا.

تأسيس المسرح الفرنسي

ومع ذلك، كان لويس قد طور هوسًا بالتوحيد، وبناءً على النظرية القائلة بأنه بهذه الطريقة يمكن تحقيق الكمال، أمر بدمج المسارح الموجودة في مسارح واحدة.1680، لذلك، تم تأسيس المسرح الفرنسي، ومُنح احتكارًا كاملاً للدراما الشرعية. لا يزال يُسمح للممثلين الكوميديين الإيطاليين باحتلال فندق دي بورغون، لكن إنتاجهم اقتصر على البانتوميم والموسيقى. أشرف الملك بنفسه على تنظيم المسرح الفرنسي، واختار سبعة وعشرين ممثلًا، وسردهم حسب ترتيب الأهمية. ثم وضع جدولًا للرواتب، والذي نص على تقسيم جميع أرباح المسرح، بالإضافة إلى الدعم الذي منحه مؤخرًا، إلى ثلاثة وعشرين جزءًا متساويًا، حيث يتلقى أول ثمانية عشر ممثلًا (حسب ترتيب إدراجهم) جزءًا واحدًا لكل منهم، والستة الذين يليهم نصف جزء لكل منهم، والثلاثة الأخيرون ربع جزء لكل منهم. ومن المرجح أن الباقي الضئيل جدًا بعد هذا التوزيع قد تم تخصيصه لغرض خاص (وإن لم يكن محددًا).

على هذا الأساس، افتُتح المسرح في أغسطس عام ١٦٨٠، وكان يُعرض طوال أيام الأسبوع، واستمر في العمل دون انقطاع لسنوات عديدة. حدث أول انقطاع ملحوظ في روتينه عام ١٦٨٩، عندما انتقلت الفرقة إلى مقر جديد بسبب الازدحام في شارع مازارين. وبعد استطلاع واسع النطاق، رحب الممثلون بالعرض.

 وافق الملك على الموقع الجديد، الذي كان عبارة عن ملعب تنس 010 في 12 ه1دي فوس سان جيرمان، 102183، شُيّد في الأصل لهنري الرابع في بداية القرن السادس. يبدو أن ملعب التنس هذا لم يكن مجرد سياج، بل جناحًا ضخمًا، سرعان ما حُوّل على يد المهندس المعماري الملكي إلى مسرح واسع. افتُتح في 18 أبريل 1689، وسُمي بمسرح الكوميديا الفرنسية (وهو الاسم الذي أُطلق منذ ذلك الحين على المسرح الوطني الفرنسي).

خلال هذه الفترة من أواخر القرن السابع عشر، كانت المسارح الفرنسية لا تزال مضاءة (القاعة والمسرح) بالحلوى والمصابيح؛ كان لا يزال هناك حفرتان بدون مقاعد (الجزء من المنزل الأقرب إلى المسرح، وبالطبع الأرخص): كانت هناك ثلاث طبقات من المقاعد المرتفعة في القاعة، بما في ذلك الصناديق، واللوج، وما إلى ذلك؛ كان هناك صفان خاصان من المقاعد بالقرب من المسرح لنقاد الصحافة؛ كانت إعدادات المسرح مزخرفة بروح كلاسيكية، مقلدة من الإيطاليين؛ كان هناك بهو كبير ورائع، حيث كان الجمهور الأنيق يتجول ويتجاذب أطراف الحديث بين الفصول؛ كانت أجنحة المسرح مليئة بالأشخاص المتأنقين، الذين كانوا يأخذون السعوط بدقة وينتقدون الممثلين؛ ارتفعت الستارة الأمامية عند إشارة ثلاث طرقات على أرضية المسرح.

ملخص

يمكن القول إن عصر النهضة قد حقق هدفه في فرنسا قبيل نهاية القرن السابع عشر. كان صعود المسرح الفرنسي، بلا شك، حركة فريدة نظرًا للقيود المفروضة عليه. لم يشهد أي مركز حضاري أوروبي آخر نفس روح النشاط المركزي التي سادت في باريس. وهذا أحد أسباب سهولة التركيز على شخصيتين أو مسرحين أو إنتاجين، مع الاستمرار في استعراض النهضة المسرحية الفرنسية بإنصاف.

ولكن على الرغم من محدودية نطاقه، وجد المسرح الفرنسي نفسه بحلول عام 1700 متمتعًا بأسس متينة: 2 ذخيرة رائعة من الدراما المحلية، 2 تقليد واضح المعالم في التمثيل، وأخيرًا، مسرح حكومي مدعوم بسخاء، حيث يمكن الحفاظ على فن عصره الذهبي للأجيال القادمة.

المراجع المختارة

العمل القياسي ١١ في هذا المجال هو عمل هوكينز ٢٤٧١-٢٤١ عن المسرح الفرنسي. يقدم هذا العمل سردًا تفصيليًا سنويًا للمسرحيات الفرنسية حتى وفاة راسين عام ١٦٩٩. يُخصص المجلد الثامن من كتاب مانتزيوس "تاريخ الفن المسرحي" لموليير والمسرح الفرنسي. للاطلاع على قصة الكوميديين الإيطاليين في باريس، انظر كتاب ساند "تاريخ الهارليكويناد". للاطلاع على سيرة ذاتية متخصصة، انظر كتاب ترولوب "حياة موليير". تتوفر معلومات قيّمة حول هذا الموضوع في مختلف كتب تاريخ الأدب الفرنسي.

كتيابتر الحادي عشر

عصر النهضة في إسبانيا

المسرحيات المهنية المبكرة

ع
ا
و
٨
٢
٢

مسرحيات، بأسلوب نثري ممتاز، وقيل إنه اخترع المهزلة المحلية (على الأقل فيما يتعلق بإسبانيا). سافر هو وفرقته بأبسط طريقة ممكنة، دون معدات أكثر مما يمكن حمله في حقيبتين. كانوا يلعبون، عادةً، على منصة خشنة نصبت في ساحة القرية، واعتمدوا في نجاحهم على الحوار الذكي والتمثيل الذكي. لم يكن هناك أقل من شخصين من سرفانتس متفرجًا في بعض هذه العروض، ومنهم استمد الكاتب العظيم حبه للمسرح، وهو عاطفة لم تؤتي ثمارها الحلوة، لأن مسرحيات سرفانتس نفسها كانت فاشلة. ولكن لدينا من مصدر مباشر من مؤلف "دون 02111روتي" أن فرقة لوبي دي رويدا كانت مسلية على الرغم من افتقارها التام إلى الزخارف المسرحية.

ولكن بينما نُنسب الفضل إلى لوبي دي رويدا في تأسيس الدراما الإسبانية، يجب أن نلاحظ وجود تأثيرات خارجية مؤثرة أيضًا. فقد تغلغل الإيطاليون، الذين كانت لهم السبق بين الجميع، في إسبانيا بمسرحياتهم الكلاسيكية المُعدّة بإتقان، وكذلك بكوميديا ديل آرتي المتواضعة ولكن ذات الشعبية الجارفة. وقد عُرضت هذه الأخيرة في مهرجانين بإشبيلية في وقت مبكر من عام ١٥٣٨: وبعد عشر سنوات، عُرضت كوميديا من تأليف أريوستو، مصحوبة بكل التعقيدات الدرامية لمسرح عصر النهضة الإيطالي، في البلاط الإسباني (الذي كان يُقام آنذاك في بلد الوليد). وخلال الفترة المتبقية من القرن، كانت الفرق الإيطالية تزور إسبانيا وتخرج منها بانتظام، مؤثرة على مسار المسرح والدراما الإسباني بأكمله.

كان هناك، بالطبع، قدرٌ مُعينٌ من البحث المسرحي أُجري في الجامعات الإسبانية، وبدرجةٍ أقل بكثير من الإيطاليين، استمد الإسبان معرفتهم بالمسرحيات الرومانية واليونانية من الدراسة المباشرة للأدب والفن الكلاسيكي. ففي عام ١٥٧٠، على سبيل المثال، أنتج طلاب كلية سان هيرمينجيلدو مأساةً على الطريقة الكلاسيكية، وكانت المسرحية نفسها تقليدًا للدراما القديمة. ٤ أُقيم مسرحٌ خاصٌ لـ

عصر النهضة في إسبانيا ١٣٧، تم توفير الإنتاج، وتم توفير جدران وأبراج قماشية للمكان. لكن الانفجارات العرضية للكلاسيكية الشكلية لم تؤثر بشكل ملموس على نمو المسرح العام. علاوة على ذلك، ما فائدة دراسة المسرح الروماني، وقد استنفد الإيطاليون الموضوع وطبقوا مبادئه على مسرحهم؟ لم يكن بإمكان الدراسات الإسبانية أن تأمل في تحقيق أكثر مما فعلته الأكاديميات في إيطاليا.

المسارح الأولى

لم يمضِ وقت طويل حتى تم تحديد أماكن دائمة للعروض الدرامية. ومع ازدياد عدد الممثلين المتجولين وتزايد زيارات الكوميديين الإيطاليين، برزت الحاجة إلى المسارح في مراكز إيارجيس السكانية بشكل متزايد. وأخيرًا، شكّل إنشاء مدريد عاصمةً عام ١٥٦٠ زخمًا حاسمًا للقطاع المسرحي. فبمجرد أن استقرت المحكمة في مقرها الجديد، أصبحت مدريد مركزًا للعديد من الأنشطة، ليس أقلها الدراما. ولكن من الغريب أن أولى المشاريع المسرحية الشرعية في المدينة لم تكن مدفوعة بروح مهنية، بل كانت في المقام الأول خيرية. بمعنى آخر، لم يروج للمسارح الأولى ممثلون أو مديرو أعمال، بل مجموعات من المواطنين المتدينين، الكوفراديياس، الذين تقدموا بطلبات وحصلوا على تراخيص تسمح لهم بتخصيص بعض الساحات (أو الساحات) كأماكن دائمة لعرض المسرحيات، على أن تُخصص عائداتها لدعم المستشفيات. في عام 1565 تم تخصيص أول حظيرة لهذا الغرض، وفي غضون عامين تم تخصيص عدة حظائر أخرى على نحو مماثل.

كلمة "corral" لا تعني أكثر من ساحة أو حظيرة، ولكنها كانت الكلمة الإسبانية الوحيدة المستخدمة للإشارة إلى المسرح خلال عصر النهضة.

138 قصة المسرح في القرن السابع عشر، ظهر مصطلح "تياترو".ى275"؟.وخصصت الكوفراديا مساحات مربعة أو مستطيلة محاطة بجدران منازل، تكاد تكون مطابقة لفناءات الفنادق التي كانت النماذج الأولية للمسارح المبكرة في لندن. بُني مسرح بدائي في أحد طرفي الساحة، وكان من المتوقع أن يقف المتفرجون في المساحة المحيطة بالمسرح، أو أن يتخذوا مواقعهم في نوافذ وشرفات المنازل المجاورة. لم تُوفر أي حماية من تقلبات الطقس.

لم يمضِ وقت طويل قبل أن يُحسَّن أحد هذه الكوراليات. كان المبتكر إيطاليًا يُدعى بيرتو نازيري دي غاناسا، وكان يرأس فرقته الخاصة من عازفي كوميديا 7/46 آرتي، وقد سبق له أن قدم عروضًا في فرنسا. استولى على كورال دي 14 باتشيكا عام 1574، وبنى مسرحين مسقوفين، وركب مقاعد مغطاة على جانبي الفناء، ومد مظلات فوق الحفرة، أو مساحة الوقوف في منتصف الساحة. قدم هو وفرقته عروضًا هنا مرات عديدة خلال السنوات التالية.

من الحظيرة المغطاة إلى مبنى المسرح الدائم، لم تكن سوى خطوتين، وفي عام ١٥٧٩، شيدت إحدى الجمعيات الخيرية أول مبنى مسرحي في مدريد. وظهر مبنى ثانٍ عام ١١٥٨٢. وغني عن القول إن هذه المباني اتبعت بدقة مخططات مسارح أوراليس المبكرة، والفرق الرئيسي بينهما هو أن المسارح الجديدة كانت مكتملة بذاتها، بينما استخدمت المسارح القديمة منازل لجدرانها الخارجية.

بينما كان هذا التطور يحدث في مدريد، كانت هناك حركة مماثلة في إشبيلية، المدينة التي لم تكن تضم فرقها المسرحية المحلية فحسب، بل كانت أيضًا وجهة مفضلة لزيارات الكوميديين الإيطاليين. بُنيت خمسة مسارح في إشبيلية قبل عام 1800، والعديد منها في بداية القرن السابع عشر. كان أحد هذه المسارح، الكوليسيو، أول مسرح بسقف متين في إسبانيا، وكان يتميز بتصميم داخلي متقن مدعوم بـ

عصر النهضة في إسبانيا، 139 عمودًا دوريًا قواعدها وتيجانها من الرخام. احترق، للأسف، عام 1620، ولم يُعاد بناؤه إلا عام 1631، حين بُنِيَ بأبهى صوره، ويُقال إنه كان يتسع لأربعة أو خمسة آلاف شخص. في عام 1659، احترق مجددًا، ولم يُعاد بناؤه إلا عام 1676.

تم بناء مسرح رائع آخر، لا مونتيريا، في إشبيلية عام 1626، بناءً على خطط وضعها مسؤولو المدينة. وكان له أيضًا سقف خشبي، بل واحتوى على غرف معيشة لبعض الممثلين. بلغت تكلفته اليوم حوالي 200 ألف دولار. وقد تم تمويله من قبل المدينة وتم تسليمه إلى مستأجر، كان تحت إشراف البلدية بشكل صارم. تم تحديد جميع الرسوم من قبل السلطة المدنية، وتم دفع نسب معينة من الإيرادات للجمعيات الخيرية. كما نصت القواعد التي تحكم هذا المسرح على أنه يمكن تقديم العروض في حوالي مائة وثمانية وتسعين يومًا في السنة. وشملت فترات الإغلاق ستة وأربعين يومًا من الصوم الكبير، وكل يوم سبت، وأكثر من شهرين من الصيف، عندما لم تكن هناك شركات متنقلة متاحة.

10 10 فيجا

مدينة أخرى ازدهرت فيها الدراما خلال ثورة 11011 كانت فالنسيا. ومن الغريب، مع ذلك، أن حادثًا ما كان سبب ازدهارها الدرامي. كان لديها، بطبيعة الحال، بعض ذوق المسرحيات، لأن إسبانيا كانت مكتظة بالممثلين المتجولين، الذين عرضوا أعمالهم في كل مدينة وقرية، ولكن حتى عام 1588 كانت مسرحيات فالنسيا عادية على أقل تقدير. كان الظرف الذي غير الأمور هو نفي لوبي دي فيغا، أبرز كاتب مسرحي في تلك الفترة، من العاصمة. أدين هذا المؤلف الغزير الإنتاج والناجح للغاية في مدريد بتهمة التشهير الجنائي، وبالتالي تم نفيه لمدة ثماني سنوات من مدينة مدريد، ولمدة عامين من مملكة قشتالة. قضى أول عامين من نفيه

كانت النتيجة أن هذه المدينة وجدت نفسها فجأة مركزًا مسرحيًا، حيث أخذ لوبي دي فيغا معه إلى المنفى كل حماسه وقدراته ككاتب ومنتج للمسرحيات.

فيما يتعلق بلوبي دي فيغا، يجب أن يُقال المزيد. وُلد عام 1562 (قبل عامين من شكسبير) وسرعان ما وقع تحت تأثير المسرح سريع النمو، وخاصة تحت تأثير الكوميديا الإيطالية. ورغم تدريبه للكهنوت، إلا أنه كرّس نفسه تقريبًا للكتابة الدرامية، حيث ظهر لأول مرة ككاتب مسرحي محترف حوالي عام 1585. وحتى يوم وفاته عام 1635 (في سن الثالثة والسبعين) كان يُمضي وقتًا طويلًا في المسرح، حيث كتب حرفيًا مئات المسرحيات حول عدد لا نهائي من الموضوعات. كان كريمًا ومُهملًا، فأنفق المال بنفس السرعة التي كسبه بها، ومات فقيرًا. لقد تفوق، مثل شكسبير، على جميع معاصريه، وأنشأ في بلاده أول مجموعة عظيمة من الأدب الدرامي الوطني. وكما كان الحال مع شكسبير، فقد كتب مسرحياته من أجل المال وليس الشهرة، ولم يكن مهتماً أكثر من الرجل الذي كتب هذه المسرحيات بما يحدث للمخطوطات بعد أن تم دفع ثمنها وضمها إلى ذخيرة المسرح.

طبيعة مسارح 91116

كانت جميع المسارح العامة في إسبانيا خلال فترة لوبي دي فيغا متشابهة للغاية في ترتيبها واستخدامها للديكور واللوائح العامة. باستثناء حالة أو حالتين، كانت الحفرة مفتوحة على السماء، وكان المسرح عبارة عن منصتين بارزتين بسيطتين تعلوها شرفتان يمكن استخدامهما في أحداث المسرحية، وكان هناك مسرحان داخليان بستائر، وأحيانًا تجاويف بستائر على جانبي المسرح الرئيسي. كان الديكور بسيطًا، ولم يُحاكي المشاهد الإيطالية المتقنة، حيث كان يُرسم في المنظور، وكانت هناك صناديق خاصة على جانبي المسرح.

عصر النهضة في إسبانيا 141 قاعة وشرفتان تضمنتا قسمًا خاصًا بالنساء. لم يُسمح للرجال بدخول قسم النساء، ولم يُسمح للنساء بدخول معظم أجزاء المنزل. تم الوصول إلى شرفة النساء من خلال مدخل خاص ودرج، ولكن حتى هذه العزلة لم تشجع على حضور النساء المحترمات، حيث أخبرنا شهود معاصرون أن جو المسرح بأكمله كان صاخبًا ومبتذلًا، وأن النساء كن هناك للظهور بدلاً من مشاهدة المسرحية. أولئك الذين يهتمون بسمعتهم جاءوا ملثمين، وجلسوا عمومًا في المقصورات الخاصة مع مرافقين من الذكور. في هذه التفاصيل، يشبه المسرح الإسباني إلى حد كبير المسرح الإنجليزي في نفس الفترة.

أما فيما يتعلق بظهور النساء على المسرح، فقد اتبعت إسبانيا العادة الإيطالية لا الإنجليزية، إذ نجد النساء مرخصات للتمثيل في مدريد منذ عام 1587 (حيث مُنح الإذن أولاً لفرقة إيطالية كانت تمثل هناك، ثم مُنح الامتياز نفسه للفرق المحلية بعد ذلك مباشرة)، بينما مُنح أول إنتاج في لندن يضم ممثلات ترخيصًا في عام 1656. صحيح أنه كانت هناك مناقشات لاحقة عديدة حول مدى ملاءمة تمثيل النساء، لكن هذا الامتياز لم يُسحب أبدًا. كما كان هناك جدل حول مسألة قيام الأولاد بأدوار نسائية، إذ كانت هذه عادة قديمة لا تزال قائمة في بعض المسارح. أصدر مجلس الملك مراسيم من وقت لآخر لتنظيم ممارسات المسرح، وفي عام 1615 حكم بأنه لا ينبغي للنساء تمثيل الرجال على المسرح، ولا ينبغي للفتيان تمثيل النساء. وحظر المرسوم نفسه الرقصات غير الأخلاقية على المسرح، وأصر على عدم السماح لأحد سوى الممثلين بدخول غرف الملابس. وأخيرًا، حدّ من عدد الشركات المرخصة إلى اثنتي عشرة شركة، ونظّم رقابة دقيقة عليها. ويشهد على ذلك الركود الذي أعقب ذلك في قطاع المسرح، أن المرسوم قد وُضع موضع التنفيذ قدر الإمكان. أما مسارح مدريد،

كانت فرق الجولات الصغيرة هي الأكثر تضررًا، إذ كانت تحت أنظار البلاط. وواصلت فرق الجولات الصغيرة طريقها المعتاد، متجنبةً مدريد وقيودها الصارمة.

كانت رسوم الدخول أيضًا خاضعة لسيطرة المجالس الملكية أو البلدية في مسارح المدن الكبرى. كان يتم تحصيل رسمين عند الباب، أحدهما من قبل إدارة المسرح والآخر من قبل ممثلين عن الجمعيات الخيرية المحلية. وكما ذكر أعلاه، تم ترخيص جميع العروض المسرحية بشرط أن تساهم في أموال المستشفى، وقد تم الالتزام بهذا المبدأ بشكل صارم. بمجرد دخول المسرح، واجه المتفرج مشكلة المقعدين. كان بإمكانه الوقوف في الفناء أو الحفرة دون تكلفة إضافية، ولكن إذا رغب في كرسيين أو مقعدين على مقعدين، فعليه دفع مبلغ إضافي مقابل ذلك. كانت المقاعد ذات المقاعد المغلقة هي الأكثر تكلفة، ويمكن استئجارها للموسم بأكمله، كما هو الحال في الأوبرا الحديثة. شق عدد كبير من الجمهور طريقهم إلى الداخل. في الواقع، يبدو أن المواطن العادي جعل من دخول المسرح دون دفع عملاً تجاريًا. لقد تمكن من تحقيق ذلك بطرق مختلفة، مرة من خلال افتراض أهمية من شأنها أن تمنحه الحق في الحصول على التفضيل، ومرة أخرى من خلال التسلل إلى بوابين مهملين، وفي كثير من الأحيان من خلال تنظيم حشد من الأشرار وتحطيم البوابة.

كان من الصعب السيطرة على الجمهور داخل المسرح كما كان عند الباب. كان حشد الحفرة مشاكسًا بشكل خاص، وكانوا يحملون معهم صافرات لينفخوا فيها، وفواكهًا وخضراوات ناضجة ليقذفوها على الممثلين، وسيوفًا للقتال بها في أي شجار قد يبدأ. أُجبر كتاب المسرحيات على كتابة مقدمات محرجة (تُسمى 1045) لمسرحياتهم، وكان الغرض الرئيسي منها هو الحصول على تدليل الجمهور المتقلب المزاج، بينما كان الممثلون دائمًا في خوف على حياتهم. استمر الأكل والشرب باستمرار أثناء العرض، وكانت تعبيرات الموافقة أو الرفض للمسرحية تُعطى بأشد الطرق صخبًا يمكن تخيلها.

المحكمة والمسرح

العلاقات بين البلاط والمسارح العامة 21- تأثرت بتغير العهود. كان فيليب الثاني (الذي توفي عام 1598) رجلاً كئيبًا، غير مدمن على البهجة، وبالتالي معاديًا للمسرح. كان فيليب الثالث أكثر تساهلاً، وخاصةً لأن الملكة كانت مولعة بالمسرحيات، فقد كان يقيم عروضًا في البلاط بشكل متكرر. لكن فيليب الرابع هو من أظهر أكبر حماس للمسرح. كان لديه بالفعل شغف به. في سن التاسعة (عام 1614) يُقال إنه لعب دور فينوس في عرض بلاط، 21- على الرغم من أن حركة العربة التي كان يركب عليها جعلته يمثل بعنف 111- إلا أنه كان يرضي الجميع. في وقت لاحق من حياته، بنى مسرحًا خاصًا في قصره 21- وكان يُعرض فيه المسرحيات بانتظام من قبل فرق محترفة. ولكن يجب الاعتراف بأن حبه للمسرح كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بحبه للممثلات. ١١٥ وجعل حاشيته المسرح ملعبًا لهم، ورغم تشجيعهم للدراما، لا يمكن القول إنهم فعلوا ذلك بدوافع نبيلة. كان لابن فيليب الشهير، دون جون النمساوي، والدة ماريا كالديرون، الممثلة الشهيرة التي، مثل نيل جوين ملكة إنجلترا، ارتقت من الغموض إلى حظوة الملك.

يرجع ذلك جزئيًا إلى التأثير المُحبط للبلاط، ولكن بشكل رئيسي إلى اندثار كُتّاب الدراما المبدعين العظام، فقد تراجع المسرح الإسباني بسرعة مع حلول منتصف القرن السابع عشر. في عام ١٦٥٠، كان كالديرون الكاتب المسرحي المهم الوحيد المتبقي. كانت الحركة قد استنفدت طاقتها، كما حدث في إنجلترا قبل بضع سنوات. في عام ١٦٦٥، توفي فيليب الرابع، وبأمر من الملكة، أُغلقت جميع المسارح إلى أجل غير مسمى. صحيح أن بعضها أُعيد افتتاحه في العام التالي، لكنها لم تستعد روح وحيوية الأيام الخوالي. انتهى عصر النهضة.

ومن الآمن أن نفترض أن المسرح الإسباني المبكر كان

144كان تأثير المسرح على مسارح الدول الأوروبية الأخرى ضئيلاً نسبياً. غامرت الفرق الإسبانية بالسفر إلى الخارج، وخاصةً إلى فرنسا وهولندا (ابتداءً من عام ١٦١٨)، ويُقال إن فرقتين قدمتا عروضاً في البلاط الإنجليزي عام ١٦٣٥، لكنهما لم تلقا استقبالاً حماسياً كبيراً، ولم تُرسخا بالتأكيد أي فن مسرحي جديد في الأماكن التي زارتاها. وقد قلّد كتاب مسرحيات أجانب، وخاصة الفرنسيون، بعض الأعمال الدرامية الإسبانية، ولكن من غير المرجح أن يكون لدى الإسبان الكثير ليعلموه لجيرانهم الشماليين في فنون التمثيل والإخراج.

مصارعة الثيران

ومع ذلك، لا يجب اختتام هذا الفصل دون ذكر مؤسسة شبه مسرحية ارتبطت منذ فترة طويلة بالحياة الإسبانية، والتي من وجهة نظر الشعبية، تحجب المسرح الشرعي تمامًا. هذه المؤسسة هي مصارعة الثيران. لا يبدو أن أحدًا يعرف متى تم إدخالها إلى إسبانيا ومن قام بها، حيث يقول البعض إنها دخلت مع الرومان، والبعض الآخر، أنها نشأت مع المغاربة. على أي حال، فقد تم زرعها على الأراضي الإسبانية قبل عصر النهضة بوقت طويل، وبحلول القرن السادس عشر أصبحت هواية وطنية. في عام 1567 أصدر البابا بيوس الخامس إعلانًا ضد مصارعة الثيران، ولكن تم إلغاء الأمر في عام 1576 من قبل البابا كليمنت الثامن، ومنذ ذلك اليوم وحتى الآن ازدادت الرياضة لصالحها.

بينما كان الفرسان الإنجليز والفرنسيون يتنافسون في البطولات ويتنافسون على نيل رضا الملك أو سيدتيه، ويسقطون بعضهم بعضًا برماحهم، كان رجال الحاشية الإسبان يختبرون قوتهم ومهارتهم في مواجهة ثيران شرسة. حتى ملوك إسبانيا دخلوا الحلبة بدور مصارعة الثيران. مع انقضاء عصر الفروسية، اندثر أيضًا هواة حلبة مصارعة الثيران الأرستقراطيون، وفي العصر الحديث، أصبحت هذه الرياضة احترافية للغاية.

من المعروف أن جميع الدول الأوروبية خلال أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة كانت لديها معاركها الحيوانية. كانت الثيران والدببة التي تصطادها الكلاب والبشر تُشكل ترفيهًا للحشود في جميع المدن الكبرى. وسيُذكر، على سبيل المثال، أن أولى المسارح العامة في لندن شُيّدت وسط ساحات مُخصصة لعروض الحيوانات. ألقى هاملت أول مونولوج له على مرمى حجر من مثل هذه العروض. ومع ذلك، لم ينجح هذا العرض الوحشي في أي بلد سوى إسبانيا في ضمان استمراريته، وازدهاره ليصبح طقسًا دراميًا من الجمال والتعقيد. وإذا كان المسرح الشرعي قد عانى في إسبانيا من نقص الرعاية، فذلك يرجع أساسًا إلى أن الناس كانوا دائمًا يتمتعون بحب لا يشبع لهذه الدراما ذات الأفعال الملونة التي يؤديها الثيران والبشر.

إن نضج مصارعة الثيران مبكرًا إلى ما هي عليه اليوم عمليًا، يُثبته وصف مسافر إنجليزي إلى مدريد عام ١٦٢٣ لمعرض شاهده، ويتوافق وصفه في كل نقطة مهمة مع مصارعة الثيران الحديثة. الفرق الرئيسي الجدير بالملاحظة هو أنه قبل ثلاثمائة عام لم تكن هناك ساحات كبيرة دائمة (٤٥ ٠٧ ١"٠٥) كما هو الحال اليوم؛ إذ كانت تُقام المباريات آنذاك في حلبات مرتجلة. وقد بنى فيليب الخامس أول ساحة من النوع الحديث في مدريد عام

◆ *1747*

دعونا نصف بإيجاز مشهد مصارعة الثيران. يبدأ بوصول الرئيس (أو الحكم، كما يُطلق عليه في أمريكا)، المُختار لترؤس الحدث. عندما يدخل هذا الشخص (0100181) إلى مقصورته، تُعزف الموسيقى، ويبدأ موكب الدخول. يدخل إلى الساحة اثنان من رجال الشرطة الخيالة، بزيّهم الرسميّ، يتبعهما اثنان أو ثلاثة من المشاة، ثمّ البيكادور (عدد مماثل تقريبًا) على الخيول المُعدّة للصمود في وجه هجمات الثور، ثمّ الباندريلوست، وأخيرًا البغال، ببغالهم المُزينة ببريقها.

في سحب جثث الثيران والخيول المنكوبة.

يدور هذا الموكب حول الساحة، ويحيي الرئيس، ويستعد للهجوم. يُدخل الثور إلى الساحة ويواجهه المصارعون المسلحون بالرماح. يشكل هذا اللقاء أول الحركات الثلاث لمصارعة الثيران، ويسمى 5285215 0245 de. الخيول التي يمتطيها المصارعون تكون قديمة وعديمة القيمة دائمًا، وغالبًا ما تصاب بجروح قاتلة من الثور. إذا سقط حصانان وكان راكبهما في خطر من قرون الوحش المهاجم، يأتي أحد المصارعين الرئيسيين (654445) (مصارعو الثيران الرئيسيون، الذين يعملون سيرًا على الأقدام، ويحملون أقمشة حمراء زاهية تسمى مولكت أس) للإنقاذ ويسحب الثور من خلال التلويح بالقماش الأحمر أمام عينيه. في لحظة، يرى الحيوان حصانًا آخر وينقض عليه، عندما يضربه المصارع بالرماح، مع أو بدون إلحاق أي ضرر بالحصان الثاني. الغرض من هذه الحركة الأولى هو إثارة دم الثور، وإثارته بشكل كافٍ لضمان صراع عنيف في الحركات التالية.

عندما يُقدّر الرئيس أن عدد الخيول التي قُدِّر لها أن تُضحى، ينسحب 4624065، ويُعلن بوقان عن SUerte de banderillas. في هذه الحركة، يكون الممثلون البشريون هم 046/0472 -161/1"05، وهم مقاتلون مشاة مُجهزون بسهام قصيرة معقوفة مُزينة بأوراق ملونة. يجب التعامل مع هذه السهام بمهارة كبيرة، ويجب وضعها في أزواج على كتفي الثور أثناء هجومه على 047106 92116 1"0. بمجرد غرسها في لحم الكتف، فإنها تُسبب إزعاجًا مستمرًا للثور. في بعض الأحيان، إذا كان الحيوان خاملًا، يتم استخدام banderillas de fuego خاصة. هذه سهام مشتعلة، مضمونة لإثارة الغضب حتى في أكثر الثيران ترويضًا.

بعد تعليق ما يكفي من السهام على بطل العرض المُضطهد، يُعطي الرئيس الكلمة مرة أخرى، ويُعلن البوق عن الحركة الثالثة والأخيرة، SUerte de matar، أي القتل. هنا، يُغري المصارع رقم 654064 (أو الماتادور، كما يُطلق عليه أيضًا) الثور بـ...

عصر النهضة في إسبانيا 47ι الموت. يخوض هذا الرجل الشجاع والماهر بشكل استثنائي معركة مميتة بمفرده مع المخلوق المسعور المتعطش للدماء. قبل أن يفعل ذلك، يتقدم إلى موقع 2 أمام مقصورة الرئيس، ويلقي خطابًا رسميًا يكرّس فيه حياة الثور. يحمل في إحدى يديه الموليتا، القماش الأحمر، وفي الأخرى، السيف. يلوّح بالقماش، فينقضّ الثور، ولا تصطدم قرونه إلا بالقماش. يدور الحيوان، المرتبك، وينقضّ مرة أخرى، بنفس النتيجة. الرجل 65244، الذي يعرف كل ما يمكن معرفته عن سلوك الثيران، يعلم أن جسده ليس في خطر طالما أن القماش الأحمر مثبت في الوضع الصحيح. لا يهرب أبدًا من الثور، وكقاعدة عامة، لا يتحرك حتى في مساره بينما يندفع الحيوان من جانبه. يراقب الحشد كل حركة له بعناية، وتكون سمعته دائمًا على المحك. أخيرًا، عندما يشعر أنه قد هزم الثور بما يكفي، يُنفّذ الضربة الأخيرة. ووفقًا لقواعد المسرحية الثابتة والمتعارف عليها، يجب عليه قتل الثور بطعنة واحدة من سيفه، بحيث يخترق السلاح الرقبة ويصل إلى القلب. يجب أن تُوقَّت هذه الضربة بدقة، وأن تُنفَّذ بمزيج رائع من البراعة والقوة. بعد انتهاء الـ 65244، يتقدم أحد المرافقين ويطعن الثور بخنجر حاد في عموده الفقري بالقرب من الرأس، منهيًا صراعه حتى الموت.

بعد هذه الذروة، يُسحب الثور ويُدفع آخر، ثم يُعاد العرض بأكمله. لا يوجد حد أقصى لطول مصارعة الثيران، فكل شيء يعتمد على أهمية المناسبة. في العصر الحديث، يُقتل ما يصل إلى ستة أو ثمانية ثيران في عرضين منفصلين، بينما في القرن الثامن عشر، قُتل ضعف هذا العدد أو ثلاثة أضعافه في المصارعة الخاصة التي تُقام في أيام الأعياد.

مدريد وإشبيلية هما موطن مصارعة الثيران، ولكن لا توجد مدينة في إسبانيا بدون ساحة 107"05. هناك حاجة لأكثر من ألفي ثور كل عام لتوفير

 قصة المسرح هي ترفيه الأمة، وقد تم تربية كل هذه الخيول خصيصًا لهذا الغرض، حيث يفخر المربون بصفات القتال الممتازة التي تتمتع بها حيواناتهم.

أزياء مصارعي الثيران خلابة وفاتنة. مصنوعة من الساتان والمخمل، مطرزة بالذهب، وتكلف مبالغ طائلة، وهي ليست على الإطلاق تلك الأزياء الرقيقة المزخرفة التي نراها بكثرة في مسارحنا عند عرض المسرحيات أو الأوبرا ذات الطابع الإسباني. ولا يخلو مصارع الثيران أبدًا من بصمة مهنته، إذ يضع ضفيرتين قصيرتين من الشعر في مؤخرة رأسه، وبهذا يتميز حتى يتقاعد نهائيًا من الخدمة، عندما تُقطع الضفيرة.

المصارع رقم 65444 هو معبود إسبانيا. يُكرمه الرجال، ويحسده المصارع رقم 075، وتسعى النساء لنيل رضاه. كلما زادت جرأة سلوكه في الحلبة، زادت شعبيته. ومع ذلك، فإن وضعه محفوف بالمخاطر من جوانب عديدة. فحياته ليست في خطر دائم فحسب، بل إن سمعته على المحك. فالعامة على دراية تامة بفنونه، ويحرصون على انتقاده. وقد كُتبت مئات الكتب عن فن مصارع الثيران، وكل تفصيل من تفاصيله التقنية موضع جدل عام. لكل حركة تُتخذ أسماء تقنية، وفي كل جمهور خبراء في أمور التورين. ويل للمصارع رقم 65242 الذي يرتكب جريمة زائفة!

كُتب وقيل الكثير ضد مصارعة الثيران. وقد وصفها بعض الإسبان وعدد لا يُحصى من الأجانب بالهمجية. ومع ذلك، يدافع الإسباني النموذجي بشدة عن رياضته الأصلية، ويُصر على أن خصومها يُبالغون في تصوير عناصرها القاسية. ويُقرّ، بشكل عام، بأن إصابات الخيول مزعجة، لكنه يُشير إلى أن الخيول الوحيدة المُستخدمة في الحلبة هي تلك التي عفا عليها الزمن، وهي مُستعدة للإبادة. ويُصرّ، علاوة على ذلك، على أنه بينما تُراقب عيون الأجنبي...

ينجذبون إلى الحالة المزرية للحصان المصاب، وتركز عيون الإسباني على سلوك البيكادور و65442. يعترف، ربما، بأن 1714 0411007 دي فويغو قاسية بلا داع، لكنه يشير إلى أنها نادرًا ما تُستخدم في الوقت الحاضر. ويعتقد أيضًا أن الأجنبي يميلً إلى نسب الحساسية البشرية إلى الحيوانات، وبالتالي تزوير القيم العاطفية للدراما. ويواصل قائلاً إن الرياضات الإنجليزية والأمريكية مثل سباق الخيل وسباق السيارات والقتال وكرة القدم، لها جوانب من القسوة، وأن الإصابات المصاحبة لها في معظم الحالات يتحملها البشر، الذين تكون مشاعرهم أرق بكثير من مشاعر الثيران أو الخيول. وأخيرًا، يعلن أن مصارعة الثيران مبررة بجمالها، وبعرضها للبطولة والمهارة. كما ذكرت الجهات المختصة أن مصارعة الثيران خالية تمامًا من آفات الشرب والمقامرة والإدارة غير النزيهة. فالجمهور منظم، ولا توجد مراهنات منظمة، ولم تُسجل أي حالة مصارعة ثيران "مُدبَّرة" من قِبل مديريها.

ومهما كان رأي المرء في النقاط السابقة، فإنه يظل واضحًا أن مصارعة الثيران هي نموذج فريد من نوعه للمشهد المسرحي، وهو ما جعله الإسباني نموذجًا خاصًا به.

المراجع المختارة

دراسة شاملة لهذا الموضوع هي كتاب رينيرت "المسرح الإسباني في زمن لوبي دي 7696". يمكن أيضًا الاطلاع على معلومات من كتاب تيكنور "تاريخ الأدب الإسباني". يمكن الإشارة إلى العديد من المراجع حول مصارعة الثيران. اثنان من أفضلها: فيلبيه- ويمآيس 524:76 0مر، الإسبانية، 220 كايفيري مدريد.

الفصل الثاني عشر

عصر النهضة في إنجلترا

او اة ة

كما هو موضح في "الياي" السابقة، كانت هذه الفرق، المكونة من أربعة أو خمسة رجال وطفلين، تجوب القرى وتقدم مسرحيات المعجزات والأخلاقيات والفقرات الموسيقية. كانوا يعزفون في الكنائس وقاعات الولائم والأسواق. ولأغراض الحماية، ارتبطوا بأفراد مختلفين من النبلاء، وصُنفوا قانونيًا كخدم.

في ذلك الوقت، كانت إنجلترا تخرج، وإن ببطء، من عصورها الوسطى. كانت روح التوسع تلوح في الأفق؛ وكانت التجارة الخارجية تتزايد؛ وكانت إنسانية الفن والأدب القديم تتسلل من إيطاليا وفرنسا. كانت لندن مركز الحياة الإنجليزية، وتنمو بسرعة؛ فعند اعتلاء إليزابيث العرش عام ١٥٥٨، كانت لا تزال مدينة مسورة يسكنها ما يقرب من مئة ألف نسمة، أما عند وفاتها عام ١٦٠٣، فقد تجاوزت حدودها وتضاعف عدد سكانها. كانت البلاط مركزًا للنشاط الكبير، وكانت وظائفه في غاية التعقيد. كان هناك ما يكفي من البيوريتانيين في لندن لإثارة معارضة كبيرة للمسرحيات وغيرها من وسائل التسلية الدنيوية، لكن غالبية المواطنين كانوا مفعمين بالحيوية ومحبين للرياضة. كان يُحتفل بالأعياد بحماس، وكان المرح الذي توفره المسابقات الرياضية، ومباريات مصارعة الحيوانات، وما إلى ذلك، يستمتع به عدد كبير. كان من شبه المحتم أن يجد المسرح مكانه في مركز الحركة والازدهار هذا.

بناء المسارح العامة

ظهر أول مسرح عام في الضواحي الشمالية للندن عام 1576. وكان يُطلق عليه ببساطة "المسرح"، وقد بناه جيمس بورباج، وهو نجار تحول إلى ممثل وانضم إلى رجال إيرل ليستر. كان عبارة عن هيكل دائري من الخشب، بتكلفة حوالي ستمائة جنيه إسترليني. وقد استضاف المسرحيات بشكل مطرد لأكثر من عشرين عامًا، وكان بلا شك المسرح الذي ارتبط به شكسبير لأول مرة بصفته ممثلًا وكاتبًا مسرحيًا. في عامي 1598-1599 (بسبب نزاع حول تجديد عقد إيجار الأرض التي كان يقف عليها) تم هدمه واستخدام أخشابه في بناء "ذا جلوب" على الضفة الجنوبية لنهر التايمز. لا يوجد أي وصف باقي لأبعاد أو ترتيب "المسرح"، ولكن لا بد أنه لم يختلف كثيرًا عن خلفائه، وهو ما يُعرف عنه المزيد.

في نفس العام، 1576، تم بناء المسرح الثاني وأطلق عليه اسم "الستار"، ليس كما قد يظن المرء، بسبب الرمزية الواضحة لكلمة "ستارة"، ولكن لأن الأرض التي يقف عليها المسرح كانت تسمى بهذا الاسم منذ فترة طويلة. كان أصغر من "المسرح"، ولكنه كان دائري الشكل أيضًا. في عام 1587 تم بناء "الوردة" لفيليب هينسلو وجون تشولملي. نعلم من مذكرات هينسلو (المصدر الرئيسي للمعلومات المتعلقة بمسارح العصر الإليزابيثي) أنه كان دائريًا، وأنه كان به غرفتان للتعب في الجزء الخلفي من المسرح، وأن معرضه كان به سقفان من القش. كان يضم مسرحيات بانتظام إلى حد ما حتى عام 1620، عندما تم تخصيصه لمباريات الملاكمة والعروض المماثلة.

المسرح الرابع، "البجعة"، الذي بناه فرانسيس لانغلي حوالي عام ١٥٩٤، كان مبنىً ذا اثني عشر ضلعًا، بسعة تتراوح بين ألف وخمسمائة وخمسمائة شخص. استُخدم لعرض المسرحيات حتى عام ١٥٩٧، ولكن بشكل غير متكرر بعد ذلك. ويبدو أنه كان...

152 قصة المسرح غير متكيف بشكل جيد مع الإنتاج الدرامي، ويُعتقد أنه كان به مسرحان متنقلان. تم اكتشاف رسم بدائي لمسرحية "البجعة"، رسمه جون دي ويت عام 1596، 2 الذي زار لندن في ذلك العام، في مكتبة جامعة أوتريخت، ونُشر عام 1888. أصبح مسرح "ذا جلوب"، الذي يليه في ترتيب البناء (1 وو)، على الفور أهم المسارح العامة. احترق عام 1613 أثناء عرض، ولكن أعيد بناؤه على الفور بشكل مثمن، بسقف مقبب. كان مركز النشاط المسرحي لبيرباج، وكان منزل شكسبير. كان ممثله الرئيسي هو ريتشارد بيرباج (ابن جيمس، المدير) الذي ابتكر له شكسبير أدواره الذكورية العظيمة. عندما بدأ تراجع الدراما، حافظ "ذا جلوب" على رايته مرفوعة، وكان آخر مسرح يدعم الدراما الإليزابيثية. تم إسقاطه في عام 164.4.

تم بناء "The Fortune" في عام 1600 لـ 0116711 و Henslowe، وهو المسرح الوحيد في تلك الفترة الذي لدينا أبعاده الدقيقة. كان يقع، مثل مسرح الرواد، شمال لندن. كان مربعًا، ويبلغ قياسه ثمانين قدمًا في كل اتجاه من الخارج. كانت قياساته الداخلية خمسة وخمسين قدمًا في كل اتجاه. كان الهيكل من الخشب، لكن الأساسات كانت من الطوب. كان به ثلاثة طوابق، اثني عشر وأحد عشر وتسعة أقدام على التوالي. كان الطابقان العلويان (المعارض) يطلان على الطابق الأرضي بعشر بوصات. كان عمق المعارض اثني عشر قدمًا وقدمين ونصف. كان المسرح والمعارض مسقوفة بالقرميد. كان عرض المسرح، الذي يبرز في منتصف الفناء، ثلاثة وأربعين قدمًا. كان الفناء (الجزء المركزي من القاعة) مفتوحًا على السماء، كما كانت ساحات جميع المسارح العامة في تلك الفترة. حلت غرفة في الجزء الخلفي من المسرح محل المعرض على طول ذلك الجانب. كان من الممكن استخدام هذه القاعة لعرض المسرحية، أو لإيواء الأوركسترا. كان المسرح يشغله رجال اللورد الأدميرال، إحدى أهم الفرق المسرحية. احترق عام ١٦٢١، ولكن أُعيد بناؤه بعد عامين.

عصر النهضة في إنجلترا ١٥٣ لاحقًا، مبني بالكامل من الطوب، بشكل دائري. وظل هذا البناء قائمًا حتى بداية القرن التاسع عشر.

،،كان مسرحا "ريد بول" و"ذا هوب" المسرحين العامين الآخرين في تلك الفترة. تاريخ بناء الأول غير معروف، ولكن تم تأجيره عام ١٦٠٥، ولا بد أنه بُني قبل ذلك التاريخ بقليل. شغله في البداية رجال الملكة، ولكن الغريب أنه اشتهر بطبيعة عروضه المثيرة، وبالجمهور المبتذل الذي اجتذبه. وقد استمر حتى فترة الترميم. بُني "ذا هوب" عام ١٦١٤ لفيليب هينسلو، وكان على الأرجح مثمن الشكل. كان له أساسات من الطوب، وسقفان من القرميد، وسلالم خارجية تؤدي إلى صالات العرض. كان به مسرحان متنقلان يرتكزان على جسور، وكان سقف المسرح (أو "السماوات" كما كان يُطلق عليه) مدعومًا بالهيكل الرئيسي، وليس بأعمدة موضوعة بالقرب من الزوايا الأمامية للمسرح، كما هو الحال في معظم المسارح. عُرضت مسرحيات "الأمل" حتى عام ١٦١٦، حين خُصصت لمُهاجمة الثيران والدببة. واستمرت في أداء هذا الغرض الأخير حتى عام ١٦٨٢.

طبيعة المسارح العامة

مهما كانت الاختلافات بين هذه المسارح العامة الثمانية في لندن، فقد كانت أوجه التشابه بينها ملحوظة. أولاً، كان لها أصلان مشتركان. فقد كان من المعتاد منذ فترة طويلة أن تستخدم فرق الممثلين المتنقلة ساحات النزل لعروضها. كان النزل والكنيسة هما المبنيان السائدان في أي مدينة إنجليزية في القرن السادس عشر، وكانا أيضًا المكانين الرئيسيين للتجمع العام. ومع اتسام المسرحيات بطابع دنيوي، أثبت النزل بطبيعة الحال أنه أكثر ترحيبًا من الكنيسة، ولذلك حدث بشكل طبيعي أنه عندما وضع مهندسو المسرح الأوائل خططهم، فقد أعادوا إنتاج فناء النزل التقليدي بأمانة إلى حد ما، بشرفاته على طول جوانب

١٥٤ قصة المسرح: الفناء، والمنصة المرتفعة في الطرف المقابل للمدخل. ولكن كان أمامهم في الوقت نفسه ساحات دائرية أو حظائر للثيران على ضفاف النهر، بمقاعد مرتفعة للمشاهدين، وحلقة في الوسط. ونتيجةً لتأمل هذين النموذجين المعماريين، تردد بناة المسارح الإليزابيثية بين الأشكال المربعة والدائرية، ولجأوا أحيانًا إلى هيكل مثمن أو اثني عشر ضلعًا.

لقد ثار جدل هائل بين العلماء حول تفاصيل المسرح الإليزابيثي، ولكن يمكن حذف معظم النقاط المثيرة للجدل باعتبارها غير ضرورية لسرد عام موجز مثل هذا. لا جدال في أن المسرح كان عبارة عن منصة مرتفعة تمتد جيدًا في الفناء، وأنه كان عادةً ما يكون دائمًا. كان واسعًا بما يتناسب مع عرض المسرح، لكنه سمح ببعض المساحة للوقوف بين جوانبه والجدران الداخلية للمبنى. إذن، كان يُنظر إلى الممثلين من ثلاثة جوانب بدلاً من جانب واحد. في الجزء الخلفي من المسرح الرئيسي كان هناك مسرح داخلي أصغر، ربما كان مخفيًا عن الجمهور بستارة يمكن سحبها أثناء سير المسرحية. فوق هذا المسرح الداخلي كانت هناك شرفة (والتي ربما كانت مغطاة بستارة أيضًا)، وفوقها "كوخ" أو مبنى صغير على السطح يحتوي على آلات المسرح (مثل الرافعات أو البكرات) يعلوه سارية علم ترفرف منها راية المسرح. كان العلم يُرفع فقط في الأيام التي كان من المقرر فيها تقديم المسرحيات، ولذلك كان بمثابة إعلان عن بدء العام الدراسي الجديد.

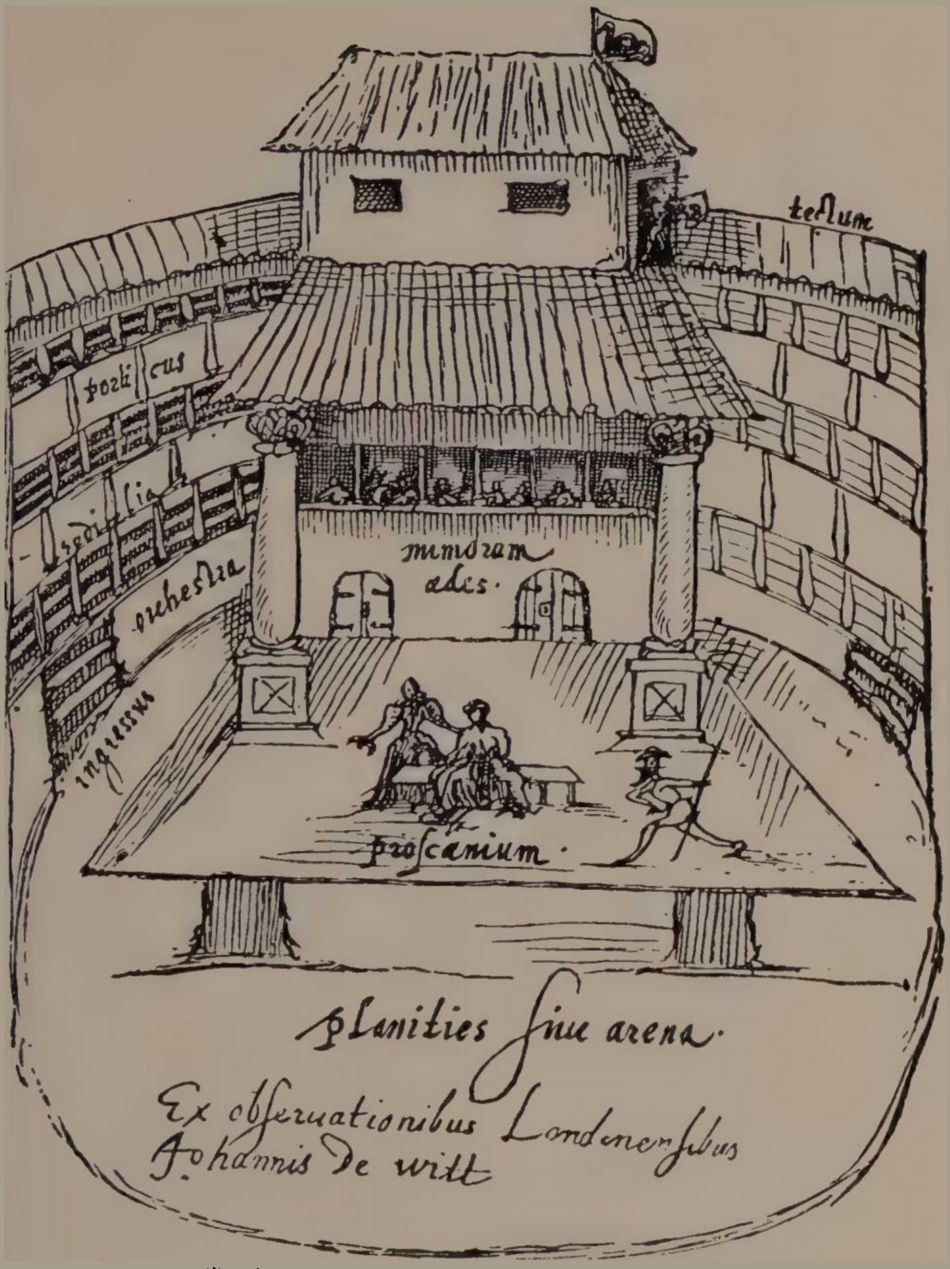
استُخدمت ديكورات قليلة نسبيًا في هذه المسارح. لم يؤثر إحياء الخلفيات المرسومة بإتقان في إيطاليا على المسرح الإنجليزي إلا لاحقًا. فقد وصل عبر عروض البلاط والجامعات مع نهاية العصر الإليزابيثي، ولم يصل إلى المسرح العام إلا في عصر الترميم. لذا، يمكننا القول إنه فيما يتعلق بالديكورات، كان مسرح شكسبير من العصور الوسطى أكثر منه مسرحًا مسرحيًا.

عصر النهضة في إنجلترا 155 أكثر من عصر النهضة. هذا لا يعني، مع ذلك، أن ؛2لم تُبذل محاولات لتصوير مواقع محددة. غالبًا ما كان المسرح الداخلي يُحوَّل إلى غرفتي نوم أو كهف أو فسحة غابة. على العكس من ذلك، يبدو أن المسرح الرئيسي كان خاليًا من الزخارف، وكانت زخارفه الوحيدة هي الخصائص الضرورية مثل الطاولات والكراسي والمقاعد، والتي كانت تُرفع وتُرفع على مرأى من الجمهور: (بالطبع لم تكن هناك ستارة أمامية). في مسرحيات تلك الفترة، غالبًا ما تُعلن الشخصيات عن موقع الحدث، ومن الممكن أن تكون اللافتات قد استُخدمت أحيانًا للإشارة إلى الإعداد، ولكن لا يوجد دليل قوي على شيوع الممارسة الأخيرة. لا يبدو أن مبدأ العصور الوسطى المتمثل في الإعداد المتعدد (أي الترتيب الذي تُمثَّل بموجبه عدة مواقع في وقت واحد على المسرح) كان له تأثير كبير على المسرح الإليزابيثي. استُخدم المسرح الرئيسي كقاعدة للمشاهد العامة غير المحلية، مثل الشوارع والحقول وشاطئ البحر وما إلى ذلك؛ بينما استُخدم المسرح الداخلي للمشاهد المحلية المحددة التي تتطلب خصائص خاصة. لم تكن المشاهد الداخلية تُعرض دائمًا على المسرح الداخلي، ولم تكن المشاهد الخارجية مقتصرة على المسرح الرئيسي؛ إذ كانت هذه الأمور تعتمد على متطلبات كل مسرحية. كان الهدف الرئيسي هو الحصول على تناوب سلس للمشاهد للمساعدة في الإيحاء بتغير الزمان والمكان، وفي الوقت نفسه السماح للمسرحية بالمضي قدمًا دون تأخير. وعندما استُخدمت الشرفة في الحركة، أصبح التناوب أكثر تعقيدًا، إذ تضمن ما يعادل ثلاث مراحل مميزة. وقد فُقدت هذه السرعة في الإنتاج خلال القرن التاسع عشر مع تطور المشاهد الواقعية الضخمة التي استغرقت وقتًا طويلاً للانتقال من وإلى المسرح، مما أدى إلى تشويه مسرحيات شكسبير وتقطيعها وإعادة ترتيبها لتجنب التناوب السريع للمشاهد الذي قصده المؤلف. ولم تُستعاد الطريقة الشكسبيرية الحقيقية إلا في القرن العشرين، وليس من خلال ترميم المسرح الإليزابيثي الفعلي.

156 قصة المسرح، ولكن من خلال تبسيط الديكور: استبدال المشاهد المنسدلة والستائر بمجموعات الصناديق المعقدة، وإدخال مجموعة الهيكل العظمي، وفي بعض الإنتاجات، إضافة 2 غابة.

من غير المرجح استخدام أي آلات معقدة للغاية في مسارح لندن المبكرة. كان الباب السري بالتأكيد جهازًا شائع الاستخدام، لأن المسرحيات غالبًا ما تطلبت الظهور المفاجئ للشياطين والساحرات وشخصيات خارقة للطبيعة أخرى. توضح النصوص أن بعض هذه الأشباح كانت ترتفع من تحت المسرح؛ ولا شك أن البعض الآخر كان يُنزل من "السماء" بواسطة أسلاك وحبال ورافعات وبكرات. من شبه المؤكد أن تمثيل المناظر الطبيعية البعيدة والسحب والكواكب والحيوانات وغيرها من الموضوعات الصعبة، التي كان المنتجون الإيطاليون على دراية بها بالفعل، لم يُجرَّب في مسارح لندن العامة خلال حياة شكسبير. كما لم يكن هناك أي عرض لإضاءة مسرحية مبتكرة. كانت جميع العروض تُقام في فترة ما بعد الظهر، في وضح النهار، وعندما يُراد تمثيل الظلام، كان الممثلون يحملون المشاعل أو الشموع المضاءة رمزًا لهذه الحقيقة.

على الرغم من ازدهار هذه المسارح في معظمها، إلا أنها لم تجد طريقها إلى النجاح. كان لها أعداء كثر، وكان وجودها يُصعّب باستمرار بسبب هجمات السلطات ذات التوجه البيوريتاني. لم يُسمح لها مطلقًا بدخول المدينة نفسها، بل أُجبرت إما على الانتقال إلى ضواحي شمال لندن، أو إلى المنطقة سيئة السمعة على الضفة الجنوبية لنهر التايمز. وُجد العدد الأكبر في المنطقة الأخيرة، محاطًا ببيوت الدعارة وحفر الدببة والقذارة. لم تُمنح لها التراخيص إلا بشرط أن تُساهم بإيرادات معينة في الجمعيات الخيرية بالمدينة، وكلما انتشرت شائعات عن الطاعون، أُغلقت المسارح بإحكام. لا شك أن المسؤولين المتحمسين قد بالغوا في استغلال مخاوف الطاعون، حيث انتهزوا أدنى ذريعة لشن هجمات على المسارح. كان الطقس عدوًا آخر. إذا هطلت أمطار غزيرة خلال



من نشرة الفرنسيين، 601 1210 3.

77/ 16: مسرح سوان، من رسم معاصر لجون دي 67144.

عصر النهضة في إنجلترا 157 في ذلك اليوم، تم رفع الأعلام وإلغاء العروض بعد الظهر، لأن المسارح لم تقدم سوى حماية ضئيلة من العناصر الطبيعية.

لم يكن الجمهور النموذجي في المسرح العام في ذلك الوقت مثقفين ولا منتبهين. كان يتكون في الغالب من الرجال، وكان صاخبًا ومشاجرًا. استمر الأكل والشرب باستمرار أثناء العرض، وكان الممثلون في كثير من الأحيان أهدافًا للصواريخ والشتائم اللفظية. كانت الساحة (مساحة الوقوف أمام المسرح وعلى جانبيه) مليئة بالمشاغبين، بينما كانت صالات العرض تضم الأكثر ثراءً وإن لم يكونوا بالضرورة أفضل سلوكًا. احتل الأرستقراطيون الرياضيون مقصورات في الصالة، وجلسوا (وإن لم يكن بشكل شائع) على المسرح نفسه. دخلت عدد قليل جدًا من النساء المحترمات المسارح، وأولئك اللواتي فعلن ذلك ارتدين أقنعة لإخفاء هويتهن. ومع ذلك، كانت نساء الشوارع المبتذلات من رواد المسرح الدائمين. عندما يفكر المرء في هذه الحقائق، يدرك بوضوح سبب حقن الكثير من الوحشية المثيرة والكوميديا المنخفضة في مسرحيات إليزابيث. والواقع أن العجيب هو أن كل هذا الشعر الرائع، والفلسفة العميقة، والخيال الدقيق كان من الممكن خلقه لتسلية مثل هذا الجمهور.

لا شك أن مستوى التمثيل في أفضل المسارح العامة كان عاليًا. لم تُكتب مسرحيات عظيمة في تاريخ المسرح قط لممثلين فقراء. لو لم يكن ريتشارد بورباج جديرًا بهاملت ولير، لما استطاع شكسبير أبدًا تصورهما. لو لم يكن تارلتون ورفاقه المهرجون كوميديين بارعين، لما كان هناك تاتشستون ولا دوغبيري. يجب أن نفترض حتى أن الأولاد الذين أدوا أدوارًا أنثوية كانوا قادرين على تقليد رائع، وإلا فكيف يمكننا تفسير وجود جولييت وروزاليند وكليوباترا؟ لم يُذكر ذلك سابقًا في هذا الفصل، ولكن يجب التأكيد على أنه لم تُمثل أي امرأة على مسرح العصر الإليزابيثي. تقليد العصور الوسطى في هذا الصدد

ı58 صمدت قصة المسرح في إنجلترا حتى إعادة فتح المسارح في عصر الترميم. وعندما نأخذ هذه الحقيقة في الاعتبار، نفهم، من ناحية، لماذا كانت مسرحية مثل "كما تشاء" معقولة وقت كتابتها، وهي سخيفة نوعًا ما اليوم. كان الصبي - روزاليند - صبيًا مقنعًا في غابة أردن. أما الفتاة - روزاليند - فلم تكن كذلك أبدًا. هناك أدلة كثيرة في تاريخ المسرح على أن الصبية يستطيعون أداء الأدوار الأنثوية بشكل مقبول - والمسرح الإنجليزي ليس سوى دليل واحد من بين أدلة عديدة.

المسارح الخاصة

دعونا الآن ننظر في المسارح الخاصة في تلك الفترة. نشأت "ليهيس" من الحركة الدرامية للهواة في القرن السادس عشر، والتي تركزت في نشاط فتيان الجوقة. ربما كان فتيان سانت بول أشهر مجموعة، ولكن كانت هناك العديد من الشركات الأخرى التي قدمت عروضًا متكررة للمسرحيات. لقد أنشأوا مسارحهم الخاصة، وليس المباني الجديدة التي أقيمت لهذا الغرض، ولكن 01 مبانٍ أعيد تشكيلها. كانت مشاريعهم ترتدي هالة من الاحترام لدرجة أنه سُمح لهم بالعمل داخل المدينة نفسها، وقد أتاح ذلك فرصة لمديري المسرح المحترفين لم يترددوا في اغتنامها. سرعان ما تمكن أقطاب المسرح 12102885 وغيرهم من ترتيب عروض خاصة لفرقهم في المسارح الخاصة، وسرعان ما سيطروا على هذه المنازل. لقد 0601266 مع فرق الفتيان، وغالبًا ما جندوا ممثلين من صفوفهم.

كان مسرح "بلاك فرايرز" أشهر مسرح خاص، وقد بُني في قاعات واسعة في دير قديم. استُخدم لعرض المسرحيات قبل عام ١٦٠٠، وفي عام ١٦٠٨، استحوذت عليه عائلة بورباغ رسميًا، وأدارته بالتعاون مع مسرح "ذا جلوب". أما الشركة التي كانت تدير المسرح المكشوف في بانكسايد خلال الصيف، فقد كانت...

عصر النهضة في إنجلترا، عام ١٥٩، انتقل ٨٠٠٠ شخص إلى المسرح المسقوف في المدينة خلال الشتاء وسوء الأحوال الجوية. كان مسرح "بلاك فرايرز" (الذي اشتق اسمه من الحي الذي كان يقع فيه) أكثر مسارح لندن أناقة، حيث عُرضت على خشبته مسرحيات شكسبير وبن جونسون وغيرهما من كبار كتاب المسرح في ذلك الوقت.

كان هناك مسرح خاص ثانٍ وهو "وايت فرايرز" (اسمه مشتق أيضًا من موقعه)، والذي استُخدم لعرض المسرحيات منذ عام 1590. واستمر الاسم حتى عام 1670، على الرغم من أنه خلال ذلك الوقت تم تطبيقه على أكثر من مبنى. يبدو أن "وايت فرايرز" احتفظ بجودته الهواة أكثر من "بلاك فرايرز" واستضاف فرقًا من الصبية أكثر من المحترفين.

المسرح الثالث من هذا النوع الذي لدينا سجلات عنه هو "فينيكس" أو "كوكبيت". ويبدو أن كلا الاسمين كانا شائعين. يقع في 9011117 لين (اشتهر منذ ذلك الحين كموقع مسرحي)، وافتُتح عام 1616. وأصبح أحد أشهر المسارح في لندن، وظل يُقدم عروضًا حتى خلال فترة الترميم. وفي هذا المسرح، أنتج السير ويليام دافينانت "مسرحياته الموسيقية" أو أوبراه عام 1658، مقدمًا مؤثرات بصرية لم تُعرض من قبل أمام الجمهور الإنجليزي.

لا ينبغي أن نتصور أن هذه المسارح الثلاثة كانت "خاصة" بالمعنى الدقيق للكلمة. فقد تأسست بغرض استضافة عروض عرضية للهواة لجمهور مختار، لكنها سرعان ما تجاوزت هذه "الخصوصية". ومع ذلك، استمر وصفها بأنها "خاصة" حتى تتمكن من الهروب من رقابة الرقيب. كان هناك دائمًا جو من الحصرية حولها، على الرغم من أنه كان من الممكن لأي شخص الحصول على القبول بالسعر العادي. الشيء الذي ساهم بشكل رئيسي في هذا الجو هو حضور السيدات والسادة ذوي المكانة الاجتماعية. كان رعاية مسارح بانكسايد أمرًا غير تقليدي للغاية؛

كان رعاية "بلاك فرايرز" أمرًا رائجًا. ومع ذلك، كان هناك الكثير من المواطنين، وحتى زوجات المواطنين، الذين كانوا سيشعرون بالفضيحة لمجرد التفكير في الظهور حتى في أكثر المسارح الخاصة شهرة. كانت معظم النساء يرتدين أقنعة في المسرح، وكان العديد من الرجال حاضرين في المقام الأول بهدف المغازلة. كانت الأسعار أعلى قليلاً من تلك الموجودة في المسارح العامة، ولكن بالطبع كانت أماكن الإقامة أفضل. كانت هناك حماية من الطقس، وكانت هناك مقاعد في الحفرة (المقابلة لساحة المسرح العام) وكانت هناك إضاءة جيدة. والأفضل من ذلك كله، كانت المسارح الخاصة تقع في قلب المدينة، وبالتالي كانت سهلة الوصول للجميع.

من المرجح جدًا أن مسرح المنصة البارز في القرن السادس عشر قد خضع لأول تعديل له في هذه المسارح. تطلبت العروض الداخلية إضاءة اصطناعية كبيرة، وأي زيادة في معدات الإضاءة جعلت المسرح الداخلي أكثر فعالية للجمهور. لذلك، يمكننا أن نفترض أن المسرح الحر بدأ يفقد أهميته في المسرح الخاص، وأنه تضاءل باطراد من أوائل القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر، عندما اختفى تمامًا.

كان العامل الرئيسي في تراجع المسرح الحرجي، على أية حال، هو تطوير المناظر الطبيعية، ولكي نتتبع ذلك يجب أن ننتقل من المسارح العامة والخاصة في العصر الإليزابيثي واليعقوبي، إلى الجامعة والبلاط، حيث تمت دراسة الإنجازات الميكانيكية للمسرح الإيطالي ونسخها، وربما تحسينها بطرق معينة.

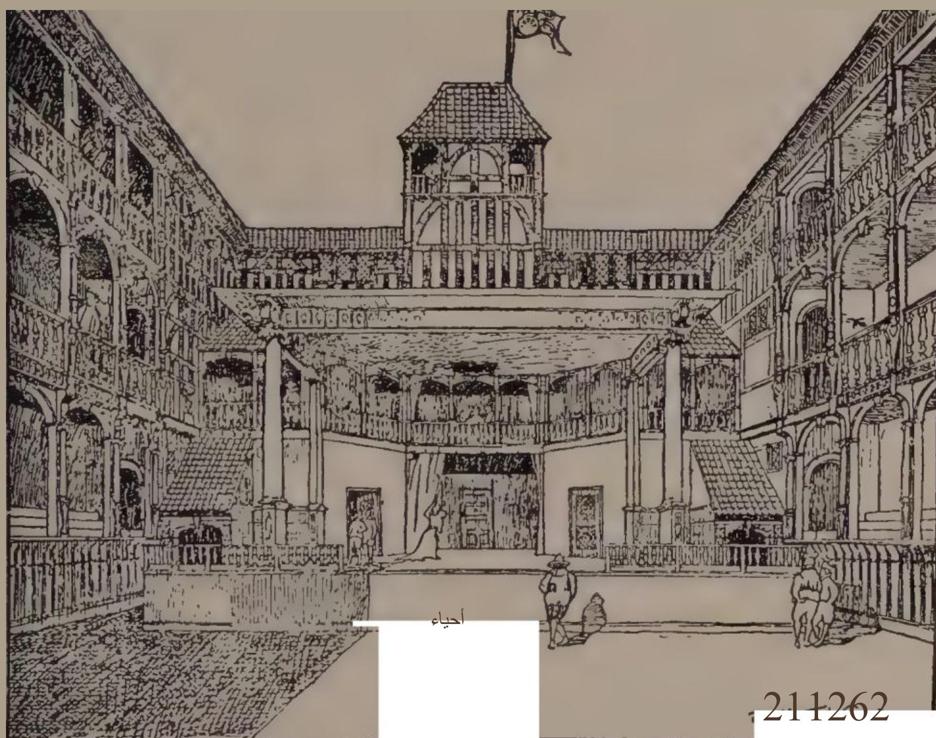
لوحظ في الفصل السابق أنه خلال القرن السادس عشر، كانت الجامعات تُنمّي اهتمامًا كبيرًا بالدراما الكلاسيكية. كتب الطلاب أعمالًا مُحاكاة للكوميديا اللاتينية، وقدّموها على مسارحهم الخاصة. كما أبدوا فضولًا كبيرًا تجاه الأساليب القديمة.

عصر النهضة في إنجلترا162 من إنتاج ديفيد. ومثل زملائهم الباحثين من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا، كانوا حريصين على تجربة إحياء المسرحيات القديمة. وفي الوقت نفسه، أصبحت العروض الدرامية في البلاط أكثر تواترًا وتفصيلاً. وخلال القرن السادس عشر بأكمله، كانت أقنعة البلاط والعروض الاستعراضية شائعة، وقرب نهاية القرن، غالبًا ما كانت تُدعى الشركات المحترفة لتقديم عروض في المناسبات الملكية. كما كانت شركات الأطفال أيضًا من الفنانين المنتظمين في بلاط إليزابيث. وغالبًا ما كانت الأقنعة والعروض الاستعراضية تُركب على عوامات وتُعرض في قاعات القلعة الكبيرة أو في الهواء الطلق؛ وكانت المسرحيات والأنواع الأبسط من الأقنعة تُعرض على مسارح مؤقتة تُقام في نهاية غرفتين مستطيلتين. وأشرف على جميع عروض البلاط رئيس الحفلات، وهو مسؤول في البلاط، كان مسؤولاً مباشرة أمام الملك أو الملكة. وكانت مبالغ طائلة من المال متاحة لمثل هذه الأحداث، وكانت التأثيرات الأكثر تفصيلاً مرغوبة. وليس من المستغرب إذن أن يتم تنمية فن الديكور المسرحي في البلاط وليس في المسارح العامة.

كان كل من هنري الثامن وإليزابيث قد رعيا هذه العروض الفخمة. ومع ذلك، فقد بقي على جيمس الأول، الذي اعتلى العرش عام 1603، أن يرعى أول حركة مسرحية حقيقية على المسرح الإنجليزي - وهي حركة تقدمت بشكل ملحوظ في عهد تشارلز الأول (1625-1649)، ووصلت إلى مستوى حديث تقريبًا خلال فترة الترميم (1660-1700). وجاء الحافز للحركة، كما هو متوقع، من إيطاليا. فقد نشأت بشكل أساسي من عمل رجل واحد - إنيجو جونز، وهو مهندس معماري إنجليزي ملحق ببلاط جيمس الأول، والذي سمع عن المسرحيات الإيطالية، فخرج لدراستها عن كثب. في عام 1604 زار

مراكز إيطالية، مع مراقبة دقيقة لكل ما يتعلق بالمسرح. لم يغفل المسرح الأولمبي في فيتشنزا. عند عودته إلى إنجلترا، ودفتر ملاحظاته مليء بالرسومات ومخططات المسارح والديكورات المتحركة، 5! إلخ، بدأ العمل بحماس لتطبيق مبادئه المكتسبة حديثًا. كان أول إنتاج له في كنيسة المسيح بأكسفورد. هناك قدم 2 مأساة على الطريقة اليونانية الجديدة، حيث رتب الإعدادات الثلاثة المطلوبة على شكل 2 مثلث دوار، وهو تقليد لـ periaktoi للمسرح اليوناني، الذي تعلمه من فيتروفيوس. لم تكن هذه التجربة، التي جرت خلال شهر أغسطس عام 1605، ناجحة للغاية، مما دفع جونز إلى تغيير أساليبه. سرعان ما نقل خدماته إلى البلاط، حيث أصبح المنتج الرئيسي للأقنعة، وفي هذا المنصب طور آليات المسرح الحديث، وقام برحلتين ثانية إلى إيطاليا عام 1613 وأخرى إلى إيطاليا وفرنسا عام 1614.

كان الدافع الأساسي لعمل جونز، بطبيعة الحال، هو المنظور. صمم ورسم كل نوع من الخلفيات التي يمكن تصورها للأحداث الدرامية، ولمرافقة ذلك، ابتكر العديد من المؤثرات التي تحاكي الحركة الطبيعية، مثل الأمواج الاصطناعية والسحب والوحوش. تخصص في أقنعة الريف المتقنة، لأن هذا أعطى مجالًا لخياله البارع. عمل بشكل عام على مسرح مرتفع في نهاية قاعتين مستطيلتين كبيرتين. كان أحد اكتشافاته المبكرة هو قيمة الستارة الأمامية، وفي عام 1616 قدم قوس المسرح في إنتاج قناع بن جونسون. تم تصميم هذا القوس (المكون من تمثالين يحملان كرة) فقط كنوع جديد من الإنتاج، ولم يكن بمعنى ما سمة معمارية دائمة، ولكن فاعليته كانت ملحوظة لدرجة أنه بالنسبة لكل قناع لاحق تقريبًا، تم إنشاء قوس مؤقت أمام الستارة، وتم ترسيخ تقليد مسرح إطار الصورة.



من ديكور مسرح تشيني.

17 46/0 : إعادة بناء جودفري لمسرح فورتشن.

مع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الستارة الأمامية التي استخدمها جونز لم تكن تهدف إلى إخفاء تغييرات المشهد أو تحديد التقسيمات في المسرحية. فقد كانت تُفتح في بداية العرض، ولا تُحرك إلا في نهايته. ومن المثير للدهشة أن هذه الوظيفة المحدودة للستارة كانت سمة مميزة للمسرح الإنجليزي لما يقرب من قرنين من الزمان. ولم تلعب الستارة الدور المهم الذي ننسبه إليها اليوم إلا في القرن التاسع عشر.

لم يكن أقل المشاكل التي واجهت هذا الرائد في صناعة المسرح هو تحويل المشهد. بعد سلسلتين طويلتين من التجارب، توصل جونز إلى أن النظام 7121 كان مرضيًا نسبيًا. لقد قطع في مرحلته 2 سلسلة من الأخاديد، تعمل بشكل عرضي، وفي هذه قام بتشغيل الشقق (1. 5. قطع مسطحة من المناظر الطبيعية مصنوعة عن طريق شد القماش على إطارات خشبية). قطع أربعة أو خمسة من هذه الأخاديد المسرح على فترات منتظمة من الأمام إلى الخلف، وفي السقف كانت هناك أخاديد مقابلة تم فيها وضع حدود للسحب أو أوراق الشجر أو أي شيء مطلوب لمطابقة الشقق الموضوعة على الأرض. وبهذه الطريقة يمكن قطع المسرح بأكمله بواسطة سلسلتين من الشاشات المنزلقة في أي من مستويات المسرح، ويمكن فتحه للعرض مرة أخرى عن طريق سحب الشاشات من المركز إلى كلا الجناحين. عندما كانت هناك حاجة إلى عمق كامل للمسرح لعرضٍ ما، عُلِّقت سقيفةٌ في الخلف، ودُفِعَت المسطحاتُ للخارج بما يكفي لتشكيل أجنحةٍ وتوفير مداخل جانبية، كما هو الحال في مشهد الغابة شبه الحديث، حيث تُحيط خلفيتان طبيعيتان من اليمين واليسار بسلسلتين من ثلاثة أجنحة خشبية أو أكثر. يمكننا القول بثقة إن المشهد الرعوي في مسرحية إنيغو جونز لم يختلف جوهريًا عن المشهد نفسه في المسرح الواقعي الحديث، باستثناء أن الأخاديد قد أفسحت المجال لدعامات المسرح والبكرات العلوية.

لقد وجدنا، إذن، أن جونز وزملاءه كانوا مسؤولين عن أربعة تحسينات ميكانيكية مميزة على الأقل.

في المسرحيات الإنجليزية: المنظور في رسم المشاهد، والديكورات المتحركة، والستارة المرتفعة، وقوس خشبة المسرح. لكن هذه التحسينات لم تؤثر على مسارح لندن العامة إلا في وقت لاحق. ولم نجدها تُستخدم خارج البلاط إلا في النصف الأخير من القرن. ويُفسر هذا جزئيًا، بالطبع، بحقيقة أنه في الوقت الذي كان جونز يُقدم فيه أهم أعماله، كانت المسارح العامة في انحدار. فبعد عام 1620، فقدت الدراما الشرعية شعبيتها لدى الجمهور، وفي عام 1642 أُغلقت المسارح بأمر حكومي. ولو حدثت النهضة الميكانيكية قبل عشرين عامًا من حدوثها، لتزامنت مع النهضة الأدبية، ولكانت القصة مختلفة تمامًا. وكما اتضح، كان من المحتم أن تنتظر الإنجازات التقنية الرائعة لإينيجو جونز حتى ازدهار الدراما قبل أن يتم دمجها في التقاليد المسرحية الشعبية.

في عام ١٦٤٣، عُزل جونز من منصبه في البلاط الملكي بسبب ولائه للملك، وحلّ محله تلميذه ومساعده جون ويب، الذي واصل العمل من حيث تركه جونز، ولعب دورًا هامًا في تأسيس مسرح الترميم. توفي جونز عام ١٦٥٢.

دافينانت والفترة المظلمة

من الشائع وصف الفترة بين عامي ١٦٤٢ و١٦٦٠ بأنها فترة ركود تام في تاريخ المسرح الإنجليزي، وصحيحٌ تمامًا أن النشاط كان محدودًا للغاية أثناء حكم البيوريتانيين، ولكن على الرغم من إغلاق المسارح، كانت عقول الناس تعمل، وكانت الخطط تُرسم لعصر درامي جديد. كان الشخص الأكثر اهتمامًا بالمسرح خلال تلك السنوات المظلمة هو السير ويليام دافينانت، الشاعر والكاتب المسرحي ومدير المسرح. كان دافينانت، الذي كان على دراية بكل ما كان يحدث في عالم المسرح، قد رأى في وقت مبكر...

عصر النهضة في إنجلترا ١٦٥، كان يتوقع أن يُخصص مسرح المستقبل للعروض المسرحية المتقنة. كان يعلم مدى الجاذبية التي ستُضفيها هذه العروض على الجمهور، الذي سئم من مسرح العصر الإليزابيثي العاجز، ولم يذق طعم عروض البلاط قط. كما رأى الإمكانيات الشعبية للأوبرا الإيطالية، والمسرحيات المحلية المليئة بالأغاني والرقص. في عام ١٦٣٩، حصل على ترخيص لبناء دار أوبرا وإنتاج أعماله الدرامية الجديدة، ولكن قبل أن يُحقق طموحه، وضعت الحرب الأهلية حدًا لخططه. ثم، بالطبع، جاء إغلاق المسارح، وترك دافينانت يتخبط تحت وطأة القانون المُقيّد.

لكن قبل إعادة افتتاح المسارح رسميًا، نجح هذا المدير المغامر في عرض العديد من العروض أمام الجمهور. ففي عام ١٦٥٦، قدّم أوبراه "حصار رودس" على مسرح مؤقت في روتلاند هاوس، وبعد عامين، حصل على إذن خاص لعرض أوبراين أخريين في "قمرة القيادة" القديمة. وبذكاء كافٍ، أقنع السلطات بأنه لا ضرر في إحياء الفن المقدس لليونانيين والرومان القدماء (لأن الأوبرا كانت تُعتبر كذلك)، وبذلك أسس سابقةً اتُّبعت مرات عديدة منذ ذلك الحين، كما سيشهد أي نيويوركي حديث حضر "حفلات موسيقية مقدسة" مساء كل أحد في مسارح برودواي.

كان عرض "حصار رودس" عرضًا بارزًا لأكثر من سبب. فقد مثّل ظهور الأوبرا في إنجلترا، وعرّف جمهور لندن على فنون المسرح الجديدة، وكسر التقاليد التي كانت تستبعد الممثلات من المسارح العامة. وكانت السيدة كولمان، التي شاركت في هذا العرض، على حد علمنا، أول امرأة إنجليزية تظهر على المسرح العام. وقد ظهرت الممثلات الفرنسيات في مسارح لندن منذ عام ١٦٢٩، وهنّ يمثلن مع فرق فرنسية متجولة، لكن الجمهور الإنجليزي كان يستقبلهن بحفاوة بالغة. ومن الواضح أيضًا أن النساء...

شاركت في عروض أقنعة واستعراضات البلاط، ولكن هذه كانت في طبيعة المسرحيات الخاصة، ومن غير المرجح أيضًا أنهن لعبن أدوارًا تمثيلية مهمة. ويبقى أن يُحسب لدافينانت أنه رسخ مكانة المرأة في المسرح الإنجليزي. ولعل أحد أسباب عدم مواجهة هذا الابتكار لمعارضة تُذكر هو أن الأوبرا كانت تُعتبر أقل تدنيسًا من الدراما الشرعية؛ وسبب آخر هو أن أصوات النساء كانت ضرورية للموسيقى الإيطالية؛ وسبب آخر هو أنه خلال فترة إغلاق المسارح، نضج الممثلون الصبية، ولم يتم تدريب الجيل الجديد على أخذ مكانهم 23 من مُقلدي الشخصيات النسائية.

مسرح الترميم

لم ينتظر دافينانت طويلاً للحصول على موافقة رسمية على أنشطته، ففي عام ١٦٦٠ عاد تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا، وأُعيد إلى العرش. وفي منحةٍ صدرت في ٢١ أغسطس من ذلك العام، خوَّل تشارلز توماس كيليجرو وويليام دافينانت بتنظيم فرقتين من الممثلين، وتعيينهما في مسارح مناسبة. وخلال وجوده في فرنسا، نمى لدى الملك ذوقٌ راسخٌ في المسرح، وخلال سنوات حكمه، أفرط في إشباع هذا الذوق. احتفظ بمسرح خاص في وايت هول، وأشرف شخصيًا على تشغيل المسارح العامة. وضع أسس أسلوب المسرحيات المُقفّاة، وحكم في ٢١١ نزاعًا مسرحيًا، وأعار الممثلين أثوابه الرسمية للأزياء، وفرض امتيازاته على الممثلات. وجعل نيل جوين (التي كانت في البداية عاملة برتقال في المسرح، ثم ممثلة) عشيقته، وأنجب منها أطفالًا، ومنحهم لقبي اللورد والدوق. كان أول ملك إنجليزي يرتاد المسارح العامة بانتظام. لم يكتسب هو وحاشيته من الحياة الفرنسية إلا تلك السمات التي تميل إلى...

عصر النهضة في إنجلترا 167 البهجة الفاسدة، وجعلوا المسرح حاضنة للفساد التقراطي.

كانت الشركة التي يرأسها كيليجرو تحت رعاية الملك تشارلز، وكان أي مسرح تشغله يُعرف باسم المسرح الملكي. كانت شركة دافينانت ترعى من قبل شقيق الملك، دوق يورك، وكان منزلها يسمى مسرح الدوق. كانت هاتان الفرقتان هما الشركتان الوحيدتان المرخصتان للممثلين خلال فترة الترميم. قامت بعض الفرق الصغيرة بجولة في المدن الإقليمية، ولكن نادرًا ما قدمت عروضها في لندن. بدأ بناء مسرحين جديدين في وقت واحد: مسرح رويال في دروري لين (ويسمى أيضًا المسرح الملكي في شارع بريدجز، كوفنت جاردن) لكيليجرو، والذي تم افتتاحه في أبريل 1663: وآخر في لينكولنز إن فيلدز لدافينانت، تم افتتاحه في مايو 1662. من المحتمل أن يكون جون 70760، تلميذ إنيجو جونز، قد صمم هذه المسارح الجديدة، على الرغم من أنها ربما كانت تستند إلى تصميمات تركها جونز نفسه. كانت هذه المباني حديثة نسبيًا، مسقوفة ومجهزة تجهيزًا جيدًا. أثناء بنائها، شغلت الشركتان المرخصتان مسارح مؤقتة، من بينها مسرح "ريد بول" القديم، ومسرح "كوكبيت" في شارع دروري لين، ومسرح سالزبوري كورت.

في عام ١٦٦٨، اتُّفق على أن يكون لدي أفينانت مسرحان جديدان، ورسم مخططاتهما عبقري العمارة في ذلك العصر، السير كريستوفر رين. في العام نفسه، توفي دافينانت، ولكن شُيِّد المسرح الجديد في حديقة دورست، وشغلته فرقة الدوق عام ١٦٧١. في عام ١٦٧٢، دُمِّرَ المسرح الملكي في شارع دروري لين بسبب حريق، فانسحبت فرقة كيليجرو إلى منزل لينكولنز إن فيلدز، حيث مكثت هناك بينما كان يجري تشييد مسرحين ملكيين جديدين، من تصميم رين، في شارع ٠١١٢١٧. افتُتح هذا الأخير، بتكلفة أربعة آلاف جنيه إسترليني، عام ١٦٧٤.

كانت المنافسة بين المسرحين شديدة. ولأنهما يلبيان احتياجات الجمهور نفسه تقريبًا، كانا متنافسين بشكل واضح.

168 قصة المسرح ولم يوفر أي منهما الوقت أو المال في محاولته التفوق على الآخر.

لقد استفادوا استفادة كاملة من التطورات الحديثة في ميكانيكا المسرح، وقدّموا إنتاجاتٍ جديدةً ومثيرةً. تضمّنت ذخيرتهم مسرحيات شكسبير، ودراما بطولية لشعراء عصر النهضة، ومسرحيات كوميدية نثرية ذات طابع واقعي ومتطور للغاية. وعلى الرغم من وجود مسرحين فقط في السوق لعرض أعمالهم، إلا أن كُتّاب المسرحيات في تلك الفترة كانوا مثمرين للغاية، وظهر عدد هائل من المسرحيات الجديدة على خشبة المسرح. ويتضح سبب ذلك عندما يُدرك المرء أن جمهور ذلك الوقت كان مُستمدًا من دائرة ضيقة للغاية - حوالي أربعة أخماس كل جمهور يتألف من سيدات وسادتي البلاط، ومومسات. نبذ عامة الناس المسارح باعتبارها أماكن للفساد، ولم يتسلل إلى المعرض سوى OC- 251010211 ليرى الأرستقراطيين وعشاقهم وهم يستمتعون بوقاحة في القاعات والصناديق. بمعنى آخر، كان نفس الأشخاص يملؤون المسرح يومًا بعد يوم، ويطالبون بتغيير مستمر في الفاتورة. كان من غير المعتاد أن تستمر المسرحية لأكثر من عرضين أو ثلاثة، ولم يكن من النادر سحبها بعد العرض الأول. كان هذا التغيير السريع في البرنامج قاسيًا للغاية على الممثلين، ولم يكن محظوظًا جدًا للكتاب المسرحيين، حيث كان من المعتاد منح مؤلف المسرحية نسبة 2% من إيرادات اليوم الثالث كأجره الوحيد، وإذا لم تصل المسرحية إلى العرض الثالث، يُترك للمؤلف 111210. تعرض الممثلون للإساءة بطريقة أخرى أيضًا: فقد تعرضوا للمضايقة باستمرار من قبل مراجعين مشاغبين وغير متسامحين. لم يكتف النبلاء السكارى بإخراج المسرحية من القاعة عندما شعروا بذلك، بل كانوا غالبًا ما يشقون طريقهم إلى غرف الملابس (التي كان بإمكانهم الوصول إليها مقابل دفع رسوم رمزية)، حيث غازلوا

عصر النهضة في إنجلترا ١٦٥. كانت الممثلات، وأحيانًا ما كنّ يتعثرن في أجنحة المسرح، حيث كنّ يقاطعن المشهد، ويبدأن العراك، أو على الأقل يسيئن للممثلين حتى يُقادوا أو يُطردوا من المسرح. كانت العراكات بين أفراد الجمهور (بسبب النساء) شائعة، وقُتل رجال أكثر من مرة أثناء عرض المسرحية.

ومع ذلك، حافظ الممثلون، أو بعضهم على الأقل، على مستوى تمثيلي رفيع. من الواضح أن توماس بيترتون، الممثل الرئيسي في فرقة الدوق، والممثل البارز في عصره، قد حافظ على كرامة المهنة، ويُقال إن منافسه، مايكل موهون، في المسرح الملكي، كان ممثلًا بارعًا للغاية. ومن بين الممثلات، تُعتبر السيدة بريسجيردل الأكثر شهرة، باستثناء نيل جوين، التي ربما منحت سمعتها كعشيقة ملكية اسمها بريقًا لم يكن ليحظى به لولا ذلك.

لم يكن المديرون بالتأكيد بمنأى عن المتاعب. كانوا مسؤولين أمام الملك عن النجاح المالي لمشاريعهم، ومع ذلك كانوا يواجهون صعوبة في تحصيل رسوم الدخول المنتظمة من عدد كبير من الجمهور. كان من المعتاد في مسارح عصر الترميم تحصيل رسوم صغيرة من كل من يدخل، ثم المرور بين الجمهور بعد تقديم جزء من العرض، وجمع مبالغ أكبر (تختلف وفقًا للمقاعد المشغولة). غالبًا ما كان المراجعون يتجنبون هذه الرسوم الثانية من خلال التنقل بمهارة من مكان إلى آخر أثناء جولات المحصل. وحتى رسوم الباب كان يتجنبها أكثر رجال الحاشية توترًا، الذين، بشجاعة وقحة، أجبروا على الدخول أو أصروا على "تسجيل الرسوم في الدفاتر". نادرًا ما كانت تُدفع مثل هذه الديون، إن سُددت أصلًا، ولكن إذا اشتكى المدير إلى الملك، كان عرضة للتوبيخ لتجرؤه على التشكيك في مصداقية أحد رجال البلاط.

ملخص

؛يتضح من المسح السابق أنه خلال السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر، بلغ المسرح في الفترة من 1211 إلى 128 نضجه. ولأول مرة في تاريخه، امتلك جميع أساسيات المسرح الحديث. كان لديه ذخيرة واسعة من الدراما والرومانسية والكلاسيكية والواقعية؛ وكان لديه فرق جيدة التنظيم من الممثلين، تضم رجالاً ونساءً؛ وكان لديه دور عرض مصممة بشكل جميل، ومسارح مجهزة تجهيزًا جيدًا بمشاهد متحركة وآلات متقنة للتأثيرات المذهلة. ^ لقد غير عصر النهضة أخيرًا كل فرع من فروع الفن المسرحي الإنجليزي، ووضع أسسًا دائمة لتطوره المستقبلي.

المراجع المختارة

تحتوي مئات الكتب على مواد ذات صلة بهذا الموضوع. إن الرواية الأكثر اكتمالاً وموثوقية للمسرح الإنجليزي حتى وفاة شكسبير هي كتاب تشامبرز "المسرح الإليزابيثي". ومن المراجع القياسية الأخرى ذات الطبيعة المماثلة كتاب ثورندايك "المسرح" وكتاب رينس "المسرح الإليزابيثي". وهناك العديد من السير الذاتية لشكسبير. ومن الكتب القياسية كتاب لي "حياة شكسبير". ومن الدراسات القيمة للإخراج كتاب "شكسبير في المسرح" لبولز. أما الكتاب الذي يحتوي، بالإضافة إلى ملخص جيد للمسرح الإليزابيثي، على جدول زمني قيم وقائمة ببليوغرافية مفيدة، فهو كتاب شيلينج "الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون". يرد أوضح وأوثق نقاش لمرحلة الترميم في مسرحية نيكولاي نيكولاي عن الترميم؛ للاطلاع على دراسة شاملة لعمل إنيغو جونز، انظر كتاب كامبل "المشاهد والآلات على المسرح الإنجليزي". وللاطلاع على سيرة الممثل الرئيسي في عصر الترميم، انظر كتاب لوي "توماس بيترتون".

الفصل الثالث عشر

النهضة في الدول الأوروبية الأخرى

هج^النهضة تنتمي تقريبا لماة

يام ا ولادة يواما

ت

الفن المسرحي حتى القرن الثامن عشر. ومع ذلك، فقد ظهرت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر مظاهر مختلفة للدافع الدرامي في ألمانيا وروسيا والدول الاسكندنافية، وهذه المظاهر، المستوحاة إلى حد كبير من الأمثلة الأجنبية، وضعت أسس التطورات المسرحية اللاحقة.

ألمانيا

لم تكن ألمانيا تفتقر إلى المسرحيات في العصور الوسطى. فقد كانت لديها مسرحياتها المعجزة، ومسرحياتها الهزلية، ومسرحياتها الشعبية الغنائية والرقصية، ومواكبها الدينية، وفرقها الموسيقية. ازدهرت الدراما الهواة، تحديدًا، في مدينة نورمبرغ خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. هنا، ألّف وأدى سكان المدينة مسرحيات تُعرف بمسرحيات "شروفتيد"، وهي مسرحيات تتكون من الغناء والرقص والحوار، وغالبًا ما كانت مبتذلة للغاية، وتسخر عمومًا من حياة الفلاحين. مؤلفو هذه المسرحيات الفظة غير مسجلين تقريبًا، باستثناء هانز روزنبليت وهانز فولز، وكلاهما من القرن الخامس عشر. مع ذلك، لا تُذكر أسماؤهما اليوم. أول اسم مهم في تاريخ المسرح الألماني هو هانز ساكس.

وُلِد ساكس، الملقب بأب الدراما الألمانية، في

1494، ابن خياط. عندما كان صبيًا، تدرب على يد صانع أحذية، وتعلم منه الحرفة التي مارسها طوال حياته. كان يتمتع بشخصية متجولة، فسافر كثيرًا خلال شبابه، وزار فيينا وكولونيا وميونيخ ومدنًا كبيرة أخرى، يصنع الأحذية أينما ذهب، وينغمس في الوقت نفسه في الأنشطة الموسيقية والدرامية. في سن الثانية والعشرين، عاد إلى مدينته الأم، نورمبرغ، وكرس نفسه لإصلاح الدراما الألمانية. من المثير للاهتمام أن نتأمل حقيقة أنه في الوقت الذي كان فيه صانع الأحذية الشاب هذا يضغط بمثاليته المتحمسة في خدمة الدراما، كان هناك مثالي آخر، أكثر حماسة، يقود حركة دينية كان من المقرر أن تجعل اسمه خالدًا. كان الإصلاح (الذي أدى إلى تأسيس الكنيسة البروتستانتية) ثمرة أعمال مارتن لوثر. ولم تسفر جهود ساكس عن نتائج عظيمة كهذه، ولكن لا ينبغي لنا أن نتجاهلها في تاريخ المسرح.

لم يكن لدى ساكس فرق ممثلين محترفة لإلهامه. كانت المنظمات الدرامية الوحيدة هي تلك التي ترعاها النقابات التجارية أو الكنيسة. ومع ذلك، فقد ألف ما يقرب من مئتي مسرحية، بالإضافة إلى عدد كبير من الخرافات والقصائد الملحمية والأغاني وما إلى ذلك. لم يكن رجلاً ذا تدريب كلاسيكي، ومع ذلك فقد شعر بشكل غامض بتأثير الحركة الكلاسيكية، وكثيراً ما استخدم الموضوعات اليونانية. كما عكس إلى حد ما شكل الدراما الكلاسيكية، لأنه قسم العديد من مسرحياته إلى فصول - وهي عادة لم تكن معروفة حتى الآن في ألمانيا. لم تحقق مسرحياته أبدًا درجة عالية من الوحدة أو الاكتناز، لكنها كانت متقدمة بالتأكيد في التقنية على مؤلفات أسلافه. كان كل شيء، قديمًا وجديدًا، بمثابة مادة لمطحنته. لقد استخدم المواد التوراتية والأساطير الشعبية والزخارف الكلاسيكية والموضوعات الواقعية المعاصرة بحيادية، وفي كثير من الأحيان، من وجهة النظر الجمالية، مزجها في مسرحيات. لقد كان، إذن، في جوهره كاتبًا من العصور الوسطى، لأنه

النهضة في بلدان أخرى ١٧٣ ٠١٠ لا تتردد في التناقض. من ناحية أخرى، يُعتبر على أفضل وجه شخصية انتقالية من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، إذ خطى الخطوات الأولى في إحياء الكلاسيكية.

لم يكن لدى الفرق التي أدارها ساكس ومعاصروه أي مسرح فعلي للعمل فيه. كانوا يؤدون عروضهم في الأديرة والنزل والكنائس. لم يكن لديهم سوى القليل من الديكور أو لم يكن لديهم أي ديكور على الإطلاق، لكنهم ركزوا بشكل كبير على التمثيل الجيد. تحت إشراف الكنيسة، سُمح لهم بتقديم عروض فقط بين عامي 2100 و2217 وبداية الصوم الكبير (من 6 يناير إلى اليوم الأربعين الذي يسبق عيد الفصح). كما كانت الكنيسة تنظم سعر الدخول إلى عروضهم. استمر هذا الوضع طوال القرن السادس عشر في ألمانيا. توفي ساكس عام 1576، وهو العام الذي تم فيه تشييد أول مبنى مسرحي في لندن، وبعد فترة طويلة من تشكيل الفرق المهنية في إيطاليا. مرت سنوات عديدة بعد وفاة ساكس قبل أن يتم تنظيم المسرح الألماني ووضعه على أساس متين.

كان من الطبيعي أن ينهض المسرح في ألمانيا في بداية القرن السابع عشر، لكن الأحداث سارت عكس هذا التطور المنطقي. كان الصراع الداخلي هو العقبة الرئيسية. استهلكت حرب الثلاثين عامًا (1618-1648) طاقات الشعب، وتركت البلاد في حالة من الإرهاق التام. كما تركتها مقسمة إلى عدد كبير من الإمارات الاستبدادية، ولكل منها بلاطها المصغر وتحيزاتها الإقليمية. بينما كانت لندن وباريس تركزان أنشطة الإنجليز والفرنسيين، لم تكن أي مدينة تقدم خدمة مماثلة لألمانيا. بدون مدينة فكرية وفنية، بالكاد يمكن للمسرح الألماني أن يأتي إلى الوجود. كانت المحاكم المختلفة، صحيح، حريصة على محاكاة بلاط فرنسا الرائع، لكن لم يكن أحد منها يمتلك المال أو العدد اللازم من الأشخاص الموهوبين إلى حوالي 40.

إلى هذا البلد المنقسم على نفسه، جاءت من وقت لآخر خلال القرن السابع عشر فرق المسرح من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا. تنافست المأساة الإليزابيثية مع الكوميديا 667/» آرتي على تأييد الألمان، وكلاهما فاز بمكانته. وقد لاقت العديد من الفرق الأجنبية استحسانًا كبيرًا لدرجة أنها بقيت لفترات طويلة في بعض البلاطات. تدريجيًا شق الألمان طريقهم إلى هذه الفرق الزائرة، وتعلموا التمثيل، وفي النهاية شكلوا فرقًا خاصة بهم. كما ساهموا في ذخيرة المسرح بحوالي 64 مسرحياتهم الهزلية أيضًا. وقد تطور خلال القرن السادس عشر في ألمانيا نوعان من المسرحيات يُعرفان باسم مسرحية هانسورست، أو مسرحية بيكلهيرينغ، وهي نوع من الدراما الهزلية الخام يأخذ اسمه من الشخصية الكوميدية البسيطة التي تدور حولها الأحداث. تناسب هانسورست أو بيكلهيرينغ بشكل جيد مع مهرجي الكوميديا الإيطالية، وظلت لعقود عديدة في قلوب الجماهير الألمانية. وفي فيينا، تحول إلى كاسبرل وجاكرل، وهما شخصيتان لا تزالان تظهران في المسرحيات الهزلية وعروض الدمى.

في أواخر القرن السابع عشر، بدأ الألمان بتنظيم مسرحهم. إلا أنه في البداية كان متنوعًا. فقد استلهم من الإنجليز أسلوبًا مُبالغًا فيه في الأداء، ومن الفرنسيين سلوكه (رسمي وصارم)، ومن الإيطاليين مفاهيمهم عن الديكور وآليات المسرح. وقد ظهرت المشاهد الثلاثة الكلاسيكية: القصر، والكوخ، والخشبة، ظهورًا حتميًا، ورغم سوء تنفيذها، إلا أنها أدت الغرض، ومنحت الألمان شيئًا أفضل مما كان لديهم من قبل.

بحلول نهاية القرن، لم تكن الشركات الألمانية تجوب بلادها فحسب، بل كانت تغامر أيضًا بدخول روسيا والدول الاسكندنافية. لم يكن لديهم تقاليد محلية محددة، ولكن كان لديهم وفرة من النماذج المستوردة التي يمكنهم الاستلهام منها، وكانوا على الأقل يبذلون الجهد اللازم كخطوة أولى نحو شيء يمثل حقًا...

النهضة في بلدان أخرى ١٧٥ مُدركين لمُثُلهم العليا. لم يكن لديهم بعدُ كُتّاب مسرحيات ذوي موهبة كبيرة، لكن كانت لديهم ترجمات لأساتذة إنجليزيين وفرنسيين، وبين هؤلاء كانوا قادرين دائمًا على إدراج مسرحية "بيكيلهيرينغ". كان الممثلون يتقاضون أجورًا زهيدة، ويحتقرهم النبلاء، ويُجبرون على تحمل مصاعب لا تُصدق، ولم توحدهم الروابط.؛لم تكن لديهم أي مبادئ مشتركة، لكنهم كانوا جريئين، ومهدوا الطريق. في القرن الثامن عشر، برز المسرح الألماني من هذه الفوضى الدرامية.

روسيا

في روسيا خلال القرنين السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، كانت هناك أسلاف مألوفة للمسرح الاحترافي: مؤدون فرديون، مثل المنشدين والمهرجين، وجماعات دينية تقدم مسرحيات معجزات بدائية، وجماعات تعليمية تقدم كوميديا لاتينية. ومع ذلك، لم تؤد هذه الأنشطة إلى أي دراما محلية أو أي تقليد محلي للتمثيل. في منتصف القرن السابع عشر تقريبًا، بدأت البلاط الروسي لأول مرة في عكس ذوق العواصم الجنوبية، والشعور بالحاجة إلى مسرح وطني. ونتيجة لذلك، قرر القيصر أليكسي في عام 1660، الذي كان ينظر شزرًا إلى مثل هذه التفاهة، محاكاة جيرانه والحصول على فرقة من ممثلي البلاط. كلف رجلًا إنجليزيًا بتنظيم الفرقة، ولكن لأسباب مختلفة لم يتم تنفيذ التكليف. في المقام الأول، لم يكن هناك ممثلون روس متاحون لمثل هذه الفرقة، وفي المقام الثاني، كان من الصعب جذب الأجانب إلى موسكو البعيدة. تم التخلي عن الخطة مؤقتًا.

في عام ١٦٧٢، جرت محاولة أخرى لإنشاء مسرح بلاط. تم التعاقد مع ممثلين من كوبنهاغن، لكنهم لم يفوا بالعقد. لم تجذبهم ظروف روسيا شبه البربرية. لكن قبل نهاية العام، عثر ألمانيان يُدعيان غريغوري، من سكان موسكو، على...

هبَّت قصة المسرح لنجدته، فنظَّم فرقة من مواطنيه تحت رعاية القيصر. شُيِّدت قاعة خشبية خاصة للعروض، وافتُتحت في أكتوبر عام ١٦٧٢. استمر هؤلاء الكوميديون، الذين تكوّنت أعمالهم في معظمها من مسرحيات هزلية ألمانية تقليدية، في التمثيل هناك لمدة أربع سنوات، حتى وفاة القيصر.

مع نهاية القرن، أعاد بطرس الأكبر، الذي اعتلى العرش عام ١٦٨٢ وهو في العاشرة من عمره، إحياء الاهتمام بالمسرح، ورعاه كما فعل في جميع المؤسسات المتحضرة في الدول الأوروبية الأكثر تقدمًا. بنى مسرحين جديدين في موسكو، وشجع التمثيل المحلي. إلا أن تشجيعه كان بطيئًا في تحقيق نتائجه، ولفترة طويلة، كان الممثلون الألمان والمسرحيات الألمانية هي الطعام الوحيد في البلاط الروسي. كانت المسرحيات تُعرض باللغة الألمانية، وبالتالي لم يفهمها الجمهور إلا قليلاً. لذا، وُجد أنه من المستحسن، في وقت قريب، إغلاق المسرح. من ناحية، فشلت الحركة، ولكنها نجحت من ناحية أخرى، فرغم أنها لم تؤدِ مباشرةً إلى إنشاء مسرح احترافي محلي، إلا أنها على الأقل غرست في الطبقات العليا ذوقًا للدراما، وفي نصف القرن الذي تلا ذلك، ازدهرت المسرحيات الدرامية للهواة بين الأرستقراطيين، وأصبحت المسرحيات الخاصة رائجة. عندما ظهر المسرح الروسي إلى الوجود خلال القرن الثامن عشر، كانت لديه نتيجة لهذه المساعي المبكرة تربة خصبة إلى حد ما ليغرس جذوره فيها.

الدول الاسكندنافية

في السويد، ازدهرت المسرحيات الشعبية خلال العصور الوسطى، وخلال القرن السادس عشر، حلت محلها تدريجيًا المسرحيات الدينية والمدرسية، وكانت الأخيرة، بالطبع، أعمالًا كلاسيكية لاتينية في المقام الأول. في أوائل القرن السابع عشر، تضاءلت الدراما الدينية، وحلت محلها

النهضة في بلدان أخرى 177 الدراما العلمانية ذات الطابع الكلاسيكي. حوالي عام 1650 أصبح التأثير الفرنسي واضحًا، مما أدى إلى سيطرة المجاز الشعري وعروض الباليه في دوائر البلاط، بينما تم إنتاج المآسي الكلاسيكية في الجامعات. في عام 1660 تم بناء مسرح في قلعة أوبسالا، وتم تركيب فرقة من الهواة فيه. كانت حياة هذه الفرقة قصيرة، ولكن تم استبدالها في عام 1686 بفرقة أخرى ذات مكانة مماثلة، والتي انتقلت بعد 2 مرة إلى ستوكهولم ولعبت أمام الجمهور لعدة سنوات. حتى نهاية القرن كان الاهتمام الدرامي قويًا بشكل معقول في السويد، على الرغم من أنه يبدو أنه لم يؤد إلى ظهور مهنة منظمة بشكل جيد للغاية. بعد ذلك، على الرغم من زراعة الشعر، إلا أن الدراما تراجعت بدلاً من أن تتقدم.

في الدنمارك والنرويج، وُجدت حالة مشابهة إلى حد ما من 26 معرضًا، باستثناء أنه كان من المعتاد في البلاط الدنماركي خلال القرن السابع عشر الاستعانة بفرق فرنسية وإيطالية لتقديم عروض منتظمة. أما عامة الناس، الذين لم يكن لديهم إمكانية الوصول إلى البلاط، فقد اكتفوا في تلك الأثناء بإقامة معارض فنية من خلال جولات الفرق الألمانية. ومن المرجح أيضًا أن فرقة إنجليزية سافرت بين الحين والآخر إلى الدول الاسكندنافية خلال تلك الفترة. لم تكن النرويج قد نالت استقلالها عن الدنمارك بعد، وبالتالي لم تكن لها حياة فنية خاصة بها. ولم تنشأ الدراما الدنماركية النرويجية إلا في القرن الثامن عشر.

المراجع المختارة

يمكن تتبع بدايات الفن المسرحي المحلي في ألمانيا في كتاب "تاريخ الفن المسرحي" لعام 102021135. ويمكن الاطلاع على ملاحظات حول صعود المسرح في روسيا في كتاب "مسار المسرح الروسي الحديث" لباكشي. ويمكن العثور على معلومات عرضية حول المسرح في الدول الاسكندنافية في التاريخ الأدبي.

الفصل الرابع عشر

القرن الثامن عشر

عصر الممثلين

1
لقد لاحظ كل مؤرخ مسرحي تقريبًا أن القرن الثامن عشر كان عصرًا للممثلين العظماء. وهذا القول صحيح بلا شك.

لقد منح عصر النهضة معظم المسارح الأوروبية مسرحًا جسديًا مجهزًا تجهيزًا جيدًا، ومجموعة من المسرحيات الجديرة بالاهتمام، واهتمامًا واسع النطاق بالمسرحيات. كان المسرح مهيأً، وحان وقت ظهور الممثل.

ومع ذلك، يجب ألا ننسى أن القرن الثامن عشر كان أيضًا فترة ازدهار في فنون المناظر الطبيعية والإبداع الميكانيكي. فقد أرست الإعدادات والآلات المتقنة التي ابتكرها الفنانون والفنيون الإيطاليون خلال القرن السابع عشر تقاليدًا فنية، واستمرت لأكثر من مائتي عام. نقلها توريللي إلى باريس، ونقلها بيبينا إلى أبنائه وأحفاده، الذين حملوها بدورهم إلى جميع أنحاء أوروبا. ابتكرت عائلة بيبينا، أشهر فناني المناظر الطبيعية على الإطلاق، إعدادات ضخمة الحجم وغنية بالتفاصيل المزخرفة لدرجة أن مجرد رسوماتها تصدم العين وتذهل الخيال. إذا حكمنا عليها بالمعايير الحديثة، فهي وحوش معمارية؛ وإذا حكمنا عليها بمعايير ما بعد عصر النهضة، فهي رائعة. قد يعود الفن الباروكي يومًا ما إلى الواجهة. وإذا حدث ذلك، فستعود عائلة بيبينا إلى مجدها.

إيطاليا

على الرغم من أننا نؤمن بالادعاء الشائع بأن القرن الثامن عشر كان في المقام الأول عصرًا للتطورات العظيمة،

ممثلو القرن الثامن عشر، يجب أن نعترف أنه عندما نفكر في المسرح الإيطالي في تلك الفترة، فإننا لا نفكر في الممثلين، بل في فناني الديكور والكتاب المسرحيين. 10101128 وغولدوني. لا شك في وجود ممثلين ممتازين على المسرح الإيطالي، ولكن لا أحد منهم يبرز كشخصية عالمية، وفي هذه الرواية يجب أن نهتم بالقوى المسرحية الرئيسية. كان غولدوني أول كاتب مسرحي إيطالي عظيم - ولا يزال أعظم كاتب مسرحي إيطالي.

قد يبدو من الغريب ألا تُنتج إيطاليا كاتبًا مسرحيًا من الدرجة الأولى حتى أواخر تلك الفترة، لكن الحقيقة تصبح أقل غموضًا عندما نأخذ في الاعتبار أنه خلال عصر النهضة، تم صب العبقرية المسرحية الإيطالية في ثلاثة قوالب، لم يكن أي منها مصممًا لإيجاد أعلى أنواع الدراما. أولاً، كانت هناك الحركة الأدبية الكلاسيكية، التي رعتها الأكاديميات، والتي حملت تقليدًا ميتًا للدراما القديمة؛ ثانيًا، كانت هناك كوميديا ديل آرتي، التي حققت نجاحًا باهرًا في الداخل والخارج، ولكنها اعتمدت إلى حد كبير على الارتجال والعرض الذكي، وبالتالي لم تستطع، طالما احتفظت بطبيعتها الحقيقية، أن تتطور إلى دراما كاملة ومصنوعة جيدًا؛ ثالثًا، كانت هناك الأوبرا، التي اكتسبت رواجًا أكبر وأكبر باستمرار، وانقسمت إلى عدة أنواع. في الأوبرا، يكون التركيز حتمًا على الموسيقى؛ قد تكون النصوص جيدة أو سيئة، لكنها نادرًا ما تكون ذات قيمة كبيرة بدون النوتة الموسيقية. ومن الأسباب الأخرى لبطء تطور الدراما الإيطالية أن إيطاليا كانت خلال عصر النهضة بلدًا منقسمًا بشدة. فقد كانت تتألف من العديد من المقاطعات المستقلة والمدن-الدول، وبالتالي كانت تفتقر إلى وعي وطني. بل كانت تفتقر أيضًا إلى لغة وطنية خالصة، فرغم أن لهجات المناطق المختلفة كانت لها أسس مشتركة، إلا أنها تباينت بشكل كبير، مما أثر بشكل خطير على تقدم الأدب الإيطالي.

هذا كل ما في الخلفية. وُلد كارلو جولدوني في البندقية عام ١٧٠٧، ابنًا لطبيبين غريبي الأطوار. تلقى تعليمه في مدارس مختلفة، وأُهِّل في النهاية لدراسة القانون. لكن منذ صباه، انصبّ اهتمامه الرئيسي على المسرح، وبدأ بتأليف المسرحيات وهو لا يزال في المدرسة. في الرابعة عشرة من عمره، هرب من ريميني مع فرقتين من الممثلين، لكن سرعان ما استعاده والداه. شارك في مسرحيات للهواة كلما سنحت له الفرصة، ورغم أنه لم يطمح إلى مهنة التمثيل، إلا أنه وجد من المستحيل الابتعاد عن المسرح. كتب كل أنواع الأعمال التي يمكن تصورها للمسرح. متأثرًا بمسرحيي عصر النهضة، جرّب موهبته في التراجيديا الشعرية، لكنه واجه فشلًا ذريعًا عندما عرض النتائج على المنتجين. ثم جرّب الأوبرا، وهو المجال الأكثر إغراءً من وجهة نظر مربحة، لكنه سرعان ما اقتنع بأنه لا يعرف الكثير عن تقاليد الأوبرا للنجاح في هذا المجال. وأخيرًا، وجد إلهامه الحقيقي. أدرك، بعد دراسة مستفيضة للوضع، أن ما تحتاجه إيطاليا هو دراما واقعية. وبموليير كروح حارسة، بدأ في تأليف مسرحيات كوميدية عن حياته، مستلهمًا بعمق من تجربته الخاصة، ومصوّرًا الشخصيات بلمسات حادة وواضحة. لاقت مسرحياته رواجًا، وتعاقد مع العديد من المديرين، الذين كان يُنتج لهم مسرحيات بانتظام كالحرفي. وكثيرًا ما كان يسافر من مدينة إلى أخرى برفقة الشركات التي كانت تستخدم مسرحياته، مما وسّع نطاق خبرته. وبحلول منتصف القرن، أصبح الكاتب المسرحي الرائد في إيطاليا.

حاول جولدوني عمدًا إصلاح مسرح وطنه. هاجم تقاليد الكوميديا 661/آرتي، ونجح في النهاية في تقويض قوتها. ولهذا السبب، تعرض للنقد أكثر من مرة، لأن كوميديا الأقنعة كانت مؤسسة نادرة وممتعة، وأفضل بكثير من معظم أنواع المسرح. ولكن...

القرن الثامن عشر 181 جولدوني بدا الأمر بدائيًا للغاية ومحدودًا للغاية وضعيفًا للغاية في تصوير الشخصية. أحب جولدوني المسرح، لكنه أحب الأدب، وخاصة الأدب الذي يعكس الحياة بوضوح. لقد استخدم، بالتأكيد، العديد من الشخصيات النمطية لكوميديا الأقنعة، لكنه فعل ذلك بشكل رئيسي لأنها كانت ضرورية في أذهان الممثلين والجمهور الذين كان يكتب لهم. لم يسمح للأقنعة بتقييده؛ لقد غير أهميتها عندما يشاء، وزاد بشكل كبير من نطاق تعبيرها، مما أفسد قوتها الأساسية، وأضعف التقاليد التي رسخت وجودها. لذلك، يميل الرومانسيون المعاصرون إلى إلقاء اللوم على جولدوني بسبب إصلاحاته، حتى مع الاعتراف بأنه قدم لنا، على سبيل المكافأة، بعضًا من أفضل الكوميديا التي كُتبت على الإطلاق. من بين هذه الكوميديا، أشهرها في الترجمة الإنجليزية هي "سيدة النزل" (Locandiera 26)، و"الكذاب". لم تُترجم الغالبية العظمى من مسرحياته إلى الإنجليزية إطلاقًا، ويعود ذلك جزئيًا إلى احتوائها على الكثير من اللهجات. كان يستخدم اللهجة الفينيسية في أغلب الأحيان، وسمح لبعض الشخصيات بالتحدث بلغة أخرى. حتى أنه بدأ بتجميع قاموسين لهذه اللغة الإقليمية، لكنه شعر بالملل الشديد من المهمة لدرجة منعته من إكمالها.

في عام ١٧٦١، دُعي جولدوني إلى باريس، حيث كان من المقرر أن يُقدّم مسرحياتٍ للفرقة الإيطالية الموجودة هناك. ومن المشكوك فيه إلى حد ما ما إذا كان سيقبل الدعوة لو استمرت الأمور على ما يرام في البندقية، ولكن حدث في ذلك الوقت أن منافس جولدوني، كارلو جوزي بالاسم، قد أحدث ضجة في المسرح الفينيسي بخيالاته الدرامية، وقد تألم جولدوني بشدة من نجاح جوزي لدرجة أنه كان في مزاج مناسب لمغادرة مدينته الأم وتجربة حظه في مكان آخر. كره جوزي واقعية جولدوني، وكره جولدوني رومانسية جوزي السخيفة. فازت الحكاية الخيالية باليوم مؤقتًا، وذهب جولدوني إلى باريس، حيث

وظل كذلك حتى وفاته بعد أكثر من ثلاثين عامًا.

في باريس، لم تكن الأمور سهلة على غولدوني. فقد خاب أمله في الفرقة الإيطالية التي سيكتب لها؛ وعلاوة على ذلك، كانت هذه الفرقة تفقد تدريجيًا جاذبيتها في فرنسا. واجه الكاتب المسرحي صعوبة في كسب ما يكفي من المال لإعالة نفسه ومعيشته بشكل مريح، واضطر إلى العمل كمدرس لبعض أبناء العائلة المالكة. على الرغم من تقدمه في السن، فقد أتقن اللغة الفرنسية، وتجرأ على تأليف مسرحيتين بها، عُرضتا كلاهما على يد المسرح الفرنسي. وفي أواخر حياته، كتب مذكراته، واحتفظ حتى عام وفاته بشغف كبير بالحياة والأدب. وعندما توفي عام 1793، ترك وراءه ما يقرب من مائتين وخمسين عملاً مسرحيًا، معظمها كوميديات. ولذلك، كان ثالث أكثر كتاب المسرحيات إنتاجًا (حيث احتل لوبي دي فيغا وألكسندر هاردي المركزين الأول والثاني في هذا الصدد).

قد يتصور البعض أن مذكرات جولدوني ستزودنا بمعلومات وافية عن المسرح الإيطالي في القرن الثامن عشر، لكن الحقيقة هي أن العمل بأكمله لا يتضمن سوى بضع تفاصيل محددة عنه. كان جولدوني خبيرًا بالمسرح، لكنه لم يكن مهتمًا في المقام الأول بآلياته أو تاريخه. لقد أحبه لبهجته وإنسانيته، لكنه في موقفه منه كان دائمًا الرجل الأدبي لا المسرحي.

ومع ذلك، يُخبرنا أنه في شبابه، كانت البندقية تضم سبعة مسارح، اثنان منها مُخصصان عمومًا للأوبرا الكبرى، واثنان للأوبرا الخفيفة، وثلاثة للمسرحيات. ويُلمّح إلى أن هذا التوزيع كان نموذجيًا. ويُخبرنا أيضًا أنه في بعض المناطق الإيطالية الخاضعة لسيطرة البابا، لم يكن يُسمح للنساء بالتمثيل في المسرحيات، ويُشير إلى أنه عندما...

في القرن الثامن عشر، عاد إلى البندقية من المدرسة عام ١٨١٨ (التي كانت تابعةً لسلطة البابا)، وشاهد المسرح لأول مرة في حياته. ولأنه واقعيٌّ متحمس، بالإضافة إلى كونه من أشد المعجبين بالنساء الجميلات، فقد كان من الطبيعي أن يُقرّ بهذه العادة المُستنيرة.

رغم غولدوني، ورغم كل شيء، حملت الأوبرا كل ما سبقها خلال القرن الثامن عشر في إيطاليا. وقد ارتقت إلى مستوى من الجلال والتألق في أوائل القرن على يد رجال مثل زينو وميتاستاسيو، فاستحوذت على المسرح الإيطالي نهائيًا. فُطر الإيطالي على مغني ومحب للموسيقى. وتعبيره الدرامي الأصيل يكمن في الأوبرا، ولذلك أصبحت الأوبرا بالنسبة لإيطاليا بمثابة مصارعة الثيران بالنسبة لإسبانيا - شكلًا وطنيًا أصيلًا من أشكال الترفيه.

في هذه الأثناء، كانت الأمور تسير في المسرح الفرنسي بشكل طبيعي. كانت شركات الجولات الإقليمية نشطة، لكن المركز الحقيقي للاهتمام المسرحي كان لا يزال الكوميدي فرانسيز في باريس. احتكرت هذه المؤسسة منذ عام 1680 الدراما الشرعية، واستمرت في ذلك خلال الجزء الأكبر من القرن الثامن عشر. واعتمدت بشكل أساسي على دراما القرن السابع عشر، وزرعت آدابًا متكلفة، وخطابًا راقيًا، وملابس باهظة الثمن على حساب الطبيعية والأصالة. لم يتحسن المشهد، ولا يزال يُسمح للمتفرجين بالجلوس على خشبة المسرح، وظل المسرح الملاذ العصري للأرستقراطيين. وبدون منافسة وبدون أفكار جديدة، مر الكوميدي فرانسيز بفترة من "الانحطاط الحاسم". كان روتينها يُضاء فقط من حين لآخر من خلال اثنين من المؤدين الرائعين مثل Couvreur-Le، وهي امرأة شابة، بعد أن تعلمت فنها في المقاطعات، ظهرت لأول مرة في باريس عام 1717، ومثلت بثبات في Frangaise حتى وفاتها الغامضة.

، توفيت عام ١٧٣٠. برزت هذه الممثلة في جميع روايات المسرح الفرنسي بفضل أسلوبها الفريد. بشخصيتها الصادقة وسحرها الطبيعي الوافر، شكّلت تناقضًا صارخًا مع المجموعة المتصنعة والمبالغ فيها التي أحاطت بها. وخلافًا لمعظم زملائها، فضّلت المأساة على الكوميديا، وبلغت ذروة تألقها في مسرحيات راسين.

في عام ١٧٢٩، برزت قوة جديدة في مسرح باريس، إذ عاد فولتير في ذلك العام من منفاه الذي دام ثلاث سنوات في إنجلترا، حيث انبهر بشدة بالدراما والتقاليد المسرحية. لقد وقع في غرام شكسبير، من جهة، واضطر إلى استنتاج أن المسرح الفرنسي يحتضن مجموعة من التقاليد العبثية. فكتب على الفور عددًا من المسرحيات، وأدار بروفاتها بنفسه، ونجح في غرس قدر معقول من الود في نفوس ممثلي الكوميديا الفرنسية التقليديين.

كان أحد الأشياء التي ناضل فولتير من أجلها هو تعريف مهنة الممثل بأنها مهنة كريمة ومشرفة. وقد نجح في ذلك ببطء ولكن بثبات. ونتيجة إلى حد كبير نتيجة لدعاية فولتير المستمرة، حقق الممثل الفرنسي خلال القرن الثامن عشر مكانة اجتماعية جعلته إلى الأبد فوق وصمة الازدراء العام. كانت الرذيلة المسرحية التي كرهها فولتير أكثر من غيرها هي عادة جلوس المتفرجين على خشبة المسرح. مهاجمًا هذا الامتياز الراسخ، شن حربًا وحشية عليه لمدة ثلاثين عامًا، وفي النهاية (1759) شعر بالرضا لرؤية اقتراحه يُنفذ في كوميدي فرانسيز. كانت هذه الخطوة، التي تعني إعادة تشكيل المسرح، ناهيك عن الإساءة إلى رعاته المتغطرسين، ربما أهم حدث في المسرح الفرنسي خلال القرن، لأنه ترك المسرح خاليًا للممثل.

من الابتكارات الأخرى المنسوبة إلى فولتير، فرقة التصفيق، أو مجموعة الضيوف المدعوين في أول عرضين، والذين يكون واجبهم التصفيق بحرارة للمسرحية. أخلاقيات هذه الفرقة...

القرن الثامن عشر ١٨٥. قد تكون مؤسسةُ ما موضعَ تساؤل، لكن المسرح الحديث استغلها بفعالية، ونظّمها التراث. من غير المرجح أن يكون فولتير أول كاتب مسرحي حمى استقبال مسرحيته بهذه الطريقة، ولكن من المحتمل أنه كان أول من تعامل مع الكلاك بكفاءة، وجعله عادة مسرحية معترفًا بها.

كان لدى الكوميديا الفرنسية في عام 1750 سبعة عشر ممثلاً وتسع ممثلات في الخدمة الدائمة. وكان الممثل البارز هو ليكان، 2 تلميذ فولتير، 2 ومأساوي من الدرجة الأولى. كان هو من أعاد إلى المسرح الفرنسي الكرامة التي فقدها، والتي اعتبرها فولتير مرغوبة للغاية. وفي ذلك الوقت أيضًا، أصبحت الكوميديا أكثر رقيًا، 2 وحظي عدد من الكوميديين رفيعي المستوى بشعبية عامة. ومن بينهم الآنسة غوسين ودانغفيل، والسيدان بريفيل ومول. وقد اكتسب الأخير مثل هذه الشعبية بعد ذلك في عام 1766 عندما مرض، وعلم أن طبيبه أمره بشرب الكثير من نبيذ الكلاريت القديم الجيد مع وجباته، تلقى كهدايا في يوم واحد ما يصل إلى ألفي زجاجة من النبيذ.

في عام ١٧٧٨، قام فولتير، الذي كان يعيش خارج فرنسا لمدة عامين، بزيارته الأخيرة إلى باريس. كان عمره يقارب الرابعة والثمانين عامًا، وكان يعاني من تدهور صحته. حضر عرضًا خاصًا على شرفه في مسرح الكوميديا الفرنسية، وحظي بتصفيق حار قلّما يُضاهى في المسرح. تُوّج بإكليل الغار، ووُصف بأنه أعظم فرنسي على قيد الحياة. توفي بعد شهرين، ليُعلن بذلك نهاية عصر المسرح.

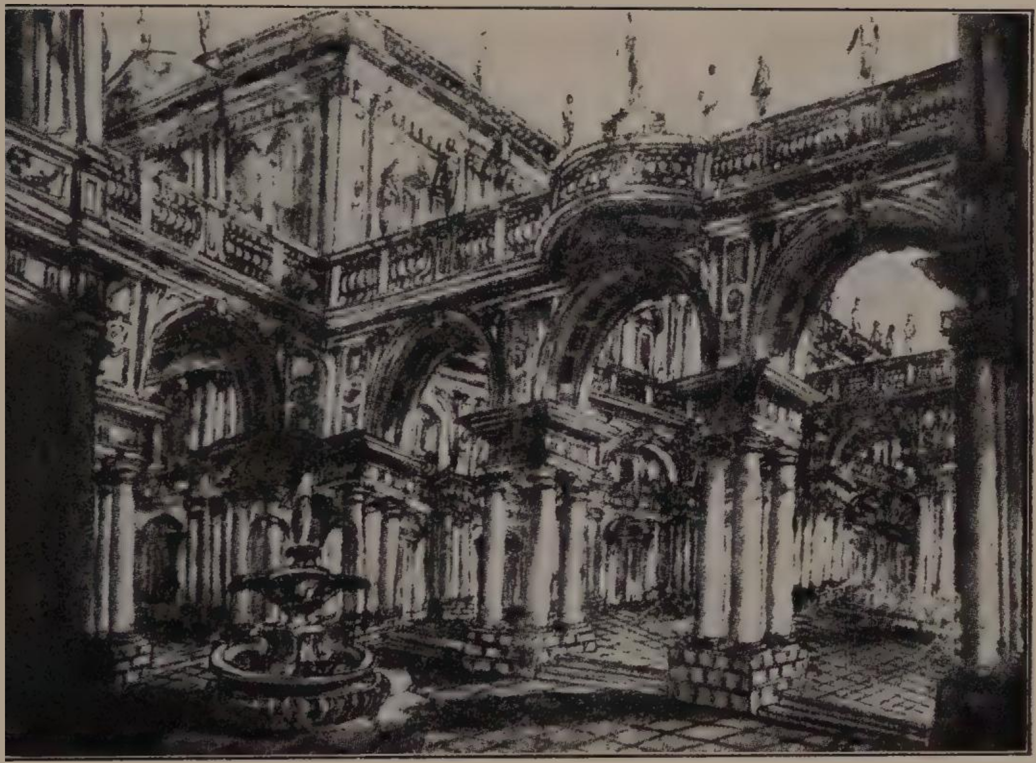
على الرغم من روعة مسرح عصر فولتير، إلا أنه كان، في نهاية المطاف، يُحكم عليه بالمعايير الحديثة، مُتقنًا للغاية ومُقيدًا بالتقاليد الكلاسيكية. كان لديه تقنية، لكن أسلوبه لم يكن مُلائمًا للتعبير عن الفردية. لقد كان قائمًا على عبادة الشكل،

١٨٦ قصة المسرح، تمامًا كما كانت الحياة الاجتماعية في تلك الفترة. كان المسرح منعزلًا وأرستقراطيًا من وجهة نظره، وكان محكومًا عليه بالتغير مع تغير النظام الاجتماعي. عندما اندلعت الثورة السياسية عام ١٧٨٩ باقتحام سجن الباستيل، تأثر المسرح بالصدمة، ولم يستعد رباطة جأشه قط. ساهمت التأثيرات الخارجية والداخلية في هذا التحول.

في عام ١٧٩١، على سبيل المثال، ألغت الجمعية الوطنية احتكار الدولة للمسرح والدراما، وأصدرت مرسومًا يسمح لأي شخص بإنشاء مسرح وعرض ما يشاء من مسرحيات. ولأول مرة في فرنسا منذ تأسيس المسرح الاحترافي، أصبح المسرح مؤسسة ديمقراطية. وكانت النتيجة أنه بينما لم يكن هناك سوى خمسة مسارح في باريس وقت الثورة، ارتفع العدد إلى خمسة وأربعين بحلول عام ١٧٩٩.

كانت فرقة 601101601 الفرنسية محافظة بشكل كبير، واستمرت في تمثيل الدراما الرجعية بالطريقة القديمة. أدى هذا الإصرار على وجهة النظر إلى وقوع الفرقة في صعوبات، لأنه في عام 1793 2 تم القبض على عدد من الممثلين لأسباب سياسية، واضطر المسرح نفسه إلى تعليق العروض. في عام 1799 تم دمج الفرقة مع فرقة Theatre Frangais de la Rue de Richelieu، منافسها الرئيسي (الذي تأسس عام 1791 وأُنشئ في القصر الملكي)، وسُمح له باستئناف الإنتاج. خلال الفترة الثورية بأكملها، كان المسرح 2 بؤرة للجدل السياسي. تم تفسير المسرحيات على أنها دعاية سواء كانت كذلك أم لا، وتدهورت العروض في كثير من الأحيان إلى خصومات ساخنة وأعمال شغب فعلية. "ومع ذلك، لم تظهر أي مسرحيات جديدة ذات قيمة، وذلك للسبب البسيط المتمثل في عدم وجود كتاب مسرحيين جيدين.

الرجل الذي برز فوق كل الإثارة والتغيير في مسرح الثورة هو فرانسوا جوزيف تالما، المولود عام ١٧٦٣، ابن خادمين. تدرب في صغره على مهنة طب الأسنان، ومارس هذه المهنة بالفعل في فرنسا وإنجلترا خلال سنواته.



"من كتاب تطوير المسرح عند نيكول."

*طبق*18 : تصميم مسرحي بواسطة جوزيبي 3101112.

القرن الثامن عشر 187 ،0في شبابه المبكر. لكنه انجذب إلى المسرح، وبعد التحاقه بمعهدين فرنسيين للإلقاء، ظهر لأول مرة عام ١٧٨٧، وشق طريقه في أدوار صغيرة في المسرح الكوميدي الفرنسي، متخصصًا في المأساة.

وجد تالما نفسه غير متعاطف مع الممثلين الكلاسيكيين في الكوميديا الفرنسية لميله إلى الواقعية، وأصر على تطوير أدواره من هذا المنظور. ففي مسرحيتين رومانيتين، على سبيل المثال، فاجأ زملاءه بأدائه مكشوف الذراعين والساقين (وهو أمر صحيح من وجهة نظر تاريخية)، بينما اتبعوا العادة الفرنسية في ارتداء ملابس البلاط المعاصرة بغض النظر عن الفترة أو الجنسية التي تُعرض فيها المسرحية. في النهاية، أدت هذه الواقعية المزعجة لتالما إلى طرده من الفرقة، لكنه في الوقت نفسه كان قد نال استحسان الجمهور، وبعد ضغط كبير من معجبيه، أُعيد إلى الكوميديا الفرنسية.

بحلول عام 1800، أصبح تالما الممثل الفرنسي الرائد، وعندما تولى نابليون السلطة (1804)، وجه هو وتالما طاقاتهما نحو الارتقاء بفنهم المسرحي الوطني، حيث كان نابليون، بثقة مميزة، ينصح الممثل بكيفية أداء أدواره. ربما كانت نصيحته، في الواقع، مفيدة، لأنه يبدو أنه حذر تالما من الإفراط في استخدام الإيماءات والعروض الصوتية العالية. لقد استمتع بشكل خاص بتدريب النجم في مسرحية قيصر، لأسباب واضحة للغاية. كان فخر الإمبراطور بالكوميديا الفرنسية كبيرًا لدرجة أنه أمر تالما وبقية الفرقة كثيرًا بالانضمام إليه في مقره العسكري، أثناء الحملات الخارجية، هناك لعرض المجد الفني للإمبراطورية أمام أعين الجنرالات والأمراء.

كانت مأساة تالما أنه عاش في زمنٍ كانت فيه فرنسا خاليةً من كُتّاب المسرح. كان يتوق إلى دراما جديدة، واقعية، ومتحررة من قيود الكلاسيكية في القرن السابع عشر. أدرك نابليون...

188 قصة المسرح، وأمر الشاعر الوطني بالنهوض. لكن الاستدعاء الإمبراطوري لم يُلتفت إليه. اعترضت الملهمات. في عام 1826، عندما كان تالما يبلغ من العمر ثلاثة وستين عامًا، ومريضًا في الصفقة، تم تقديمه إلى شاب متحمس يبلغ من العمر أربعة وعشرين عامًا، أخبره عن مسرحية كان يكتبها. كان لها علاقة بـ 01-0117611، وكان من المقرر أن تكسر التقاليد الأسلوبية للماضي، بهدف تقديم تصوير واقعي للشخصية البشرية. كان الشاب هو فيكتور هوغو. كان تالما متحمسًا. لقد اقترب اليوم الذي كان ينتظره. عاد هوغو إلى منزله لإكمال المسرحية، ولكن بعد بضعة أشهر، قبل الانتهاء منها، توفي تالما بسبب السرطان. لقد قضى حياته وثراء فنه في دراما لم تستطع إلهامه. لقد اجتاحت موجة الثورة الرومانسية، التي كان بإمكانه أن ينهض عليها بسعادة، المسرح الفرنسي.

إسبانيا

في إسبانيا، كان القرن الثامن عشر فترة 2 من النشاط المسرحي والتجريب، تميزت بالصراعات بين أنواع الدراما المحلية والأجنبية، والصدامات الحادة بين الكنيسة والمسرح، والتحسينات المادية لمباني المسرح. فضل عدد كبير من كتاب المسرحيات والنقاد النوع الفرنسي من الدراما (أي التقليد الموحد للنماذج الكلاسيكية) بينما دافع آخرون عن الأشكال الرومانسية والمتماسكة بشكل فضفاض التي تميز لوبي دي فيغا وكالديردن. شجع الأول تمثيل مسرحيات راسين وكورني، ودعم الأخير الميلودراما الإسبانية التقليدية والفارسية. فاز الأخير في النهاية. كان أشهر كاتب مسرحي في القرن هو رامون دي لا كروز (مواليد 1731)، الذي كتب عدة مئات من القطع للمسرح، معظمها رسومات قصيرة، في شعر غير مبالٍ ولكنه بارع. كان الممثلون البارزون هم موراتين الأكبر وابنه موراتين الأصغر، الذين مالوا إلى الأسلوب الفرنسي، و

القرن الثامن عشر ٦189تركَت فرقة 710، بأسلوبها المُتقن، انطباعًا قويًا لدى الجمهور. إلا أن هذا الانطباع لم يكن كافيًا لكسب تأييد الجمهور بعيدًا عن التقليد الأصيل. ففي نهاية المطاف، كان النقاد هم من صوّروا المسرح الفرنسي كمثال؛ أما عامة الناس فلم يقبلوه قط.

طوال القرن، أُغلقت المسارح بأمر من الكنيسة، ولم تُفتح إلا بعد أن خمد تمرد الأمة العربية. وحُظرت المسرحيات القديمة باستمرار بدعوى التجديد، وحُذف العديد منها تمامًا من ذخيرة المسرحيات الوطنية. ولم يعد الذوق الرفيع يسمح بالمزيج الغريب من العناصر المقدسة والدنيوية التي ميزت العديد من روائع القرن السادس عشر.

في بداية القرن، كان استخدام الحظيرة المفتوحة شائعًا لعرض المسرحيات، لكن هذا النوع من المسرحيات تراجع تدريجيًا ليحل محله مسارح حديثة، مغلقة بالكامل ومجهزة بشكل مريح. وقد شجعت الملكة إيزابيلا على إجراء تحسينات مادية، حيث أمرت عام ١٧٣٧ بإعادة تصميم أحد قصور كوراليس وتحويله إلى دار أوبرا على الطريقة الإيطالية. وسرعان ما خضعت قصور كوراليس أخرى لتعديلات مماثلة، وأصبحت الأوبرا رائجة لمرتين. لكن زخارفها لم تحظَ بإقبال كبير خارج دوائر البلاط، ولم تتجذر في الأراضي الإسبانية.

باختصار، يمكن القول إن القرن الثامن عشر في إسبانيا مثّل تحدي الأساليب المسرحية الأجنبية، والذي انتهى بهزيمتها الافتراضية، وانتصار التقاليد المحلية.

إنجلترا

في إنجلترا، شهد القرن الثامن عشر أكثر من تغيير مهم في المسرح. أولًا، حوّله من مؤسسة أرستقراطية إلى مؤسسة للطبقة المتوسطة. لم تعد المحكمة تحكم المسرح. هذا يعني أن المزيد

تم بناء المسارح، وتطور عدد أكبر من كتاب المسرحيات، وأصبحت المسرحيات نفسها عاطفية بدلاً من أن تكون ساخرة.

خلال النصف الأول من القرن العشرين، شُغِّلت ثمانية مسارح مهمة في لندن (ليست جميعها دفعة واحدة، بالتأكيد). وهي: دروري لين، ولنكولنز إن فيلدز (البيت القديم)، ودورست جاردن، وهاي ماركت (ويُسمى أيضًا مسرح الملكة، ودار الأوبرا، ومسرح الملك)، ولنكولنز إن فيلدز (البيت الجديد)، وليتل هاي ماركت (ويُسمى أيضًا المسرح الفرنسي)، وجودمانز فيلدز، وكوفنت جاردن. بالإضافة إلى هذه المسارح الرئيسية، كان هناك أكثر من عشرين مسارح أقل أهمية مُخصصة لعروض الأوبرا، وعروض الدمى، والمسرحيات الصغيرة.

خلال هذه الفترة أيضًا، ظهرت المسارح في المدن الصغيرة. وكانت المنتجعات الراقية، مثل باث وريتشموند وتونبريدج ويلز، تُقيم قاعات عرضها وأكشاكها خلال أشهر الصيف، وكانت الشركات السياحية تجوبها، مُقدمةً أحدث النجاحات اللندنية. أصبحت دبلن مركزًا مسرحيًا، وساهمت بممثلين ومسرحيات على المسرح الإنجليزي. حتى اسكتلندا، التي كانت مُقيدة حتى ذلك الحين بالتطهيرية، سمحت للمسرح بتجاوز حدودها وانتهاك حرمة جوها المتزمت.

لم تكن التغييرات في البنية المادية للمسرح وفي أساليب عرض المسرحيات استثنائية، مع ذلك. لقد كان وقت توسع وليس تغييرًا. شهدت السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر تجهيز المسرح الإنجليزي جيدًا بآلات الإعدادات 210. تم قطع ساحة المسرح قليلاً، لكنها ظلت مكانًا مهمًا للفعل؛ استمر استخدام أبواب خشبة المسرح (التي تفتح على الساحة)؛ لا تزال الستارة الأمامية تستخدم لفتح المسرحية، ولكن ليس لتمييز المشاهد أو الفصول، ولم تكن تستخدم دائمًا حتى في نهاية المسرحية؛ تم سحب الشقق أو الستائر جانبيًا عبر المسرح (على طريقة إنيجو جونز) لإخفاء أو الكشف

لوحات القرن الثامن عشر ١٩١؛ لا يزال الثالوث الإيطالي المتمثل في ديكورات القصور والأكواخ والغابات سائدًا، وكان معظم مصممي المسرح إيطاليين أو فرنسيين. وسادت العادات القديمة أيضًا في تمثيل الأدوار. ولم يُوحَ بأزياء تلك الفترة إلا بشكل طفيف، إن وُجد أصلًا. ارتدت النساء دائمًا تنانير القرن الثامن عشر الدائرية بغض النظر عن طبيعة المسرحية، بينما تنازل الرجال وحققوا مزيجًا ساخرًا من الأسلوبين القديم والمعاصر. كانوا متسقين في شيء واحد (على الأقل في تمثيل المأساة)، وهو أنهم كانوا يرتدون دائمًا أغطية رأس مزينة بالريش.

على الرغم من ازدياد عدد جمهور ذلك الوقت، إلا أنه لم يكن أفضل سلوكًا بكثير من سابقه في القرن السابع عشر. كانت القاعة لا تزال تعج بالمشاغبين، والحجرة بالمغازلين، وأجنحة المسرح بالمتفرجين المميزين. اعتاد الشباب الأنيقون حضور أمسيات المسرح الأولى والصراخ بصوت عالٍ أثناء عرض المسرحية، مما دفع المؤلفين إلى اللجوء إلى الصخب لحماية أنفسهم. كانت أعمال الشغب بسبب الأسعار شائعة، وكانت المشاجرات بين أفراد الجمهور أمرًا شائعًا.

كما أُشير، كُتبت المسرحيات بعاطفةٍ أكبر مما كان يُستخدم في عصر الاستعادة، وكان الحوار أقل تعقيدًا بكثير. من ناحية أخرى، وجد كُتّاب المسرحيات والمنتجون أكثر من طريقةٍ لإرضاء الجمهور العام، وكان ما افتقر إليه الحوار من نكهةٍ مميزةٍ يُعوّضه راقصو "إنتراكت" المُستوردون من القارة، أو ممثلاتٌ شاباتٌ جميلاتٌ يرتدين ملابسَ الأولاد. أما عرض الأرجل الحديث (على الرغم من تطوره منذ ذلك الحين) فهو يعود إلى القرن الثامن عشر.

كان كريستوفر ريتش الراعي الرئيسي لأشكال الترفيه المسرحي الأخف وزنًا، وخاصةً تلك ذات الطابع القاري. واتباعًا لنهج السير ويليام دافينانت، استورد أعمالًا إيطالية وفرنسية جديدة، وأوبرالية، وبهلوانية، وغيرها، ونجح في إثارة طلب حقيقي على هذا النوع من الأعمال بين رواد المسرح في لندن. أما ابنه جون، الذي خلف والده في إدارة المسرح عندما...

كان هذا الأخير، الذي توفي، أول هارلكوين إنجليزي، وشجع على ظهور نوعين من البانتوميم (ليس مجرد عرض كوميدي، بل مزيج من الغناء والرقص والحوار والخدع البصرية)، والذي استمر في المسرح الإنجليزي حتى بداية القرن الحالي، حين أفسح المجال لعروض الفودفيل والبورليسك والاستعراضات الموسيقية الحديثة. مثّل الشاب ريتش تحت اسم "السيد لون" (اسم مهرج فرنسي شهير).

في عام 1714، بنى ريتش الأكبر مسرحين جديدين في لينكولنز إن فيلدز (ليحل محل المسرح القديم هناك)، وكان فخوراً للغاية بزخارفه وتجهيزاته. ولكن في نوفمبر من ذلك العام، عندما اكتمل بناء المنزل تقريبًا، 160، وترك لابنه جون الإشراف على الافتتاح، الذي تم في ديسمبر. لمدة عامين بعد ذلك، حقق مسرح لينكولنز إن فيلدز نجاحًا تجاريًا كبيرًا، وأثبت أنه منافس جاد، بعروضه الإيمائية، للجذب المشروع في دروري لين. غالبًا ما كانت تُعتبر عروضه رخيصة، ولكن في بعض الأحيان قد نكون متأكدين من أنها كانت بعيدة كل البعد عن ذلك. على سبيل المثال، في عام 1728 استضاف إنتاج أول أوبرا إنجليزية حقيقية، "أوبرا المتسول"، التي كتبها جون جاي. هذه القطعة، التي كانت بمثابة نموذج للعديد من الملحنين ومؤلفي النصوص، والتي تم إحياؤها في عصرنا بنجاح هائل، تم عرضها بشكل متواصل لمدة اثنين وستين عرضًا، مسجلة رقمين قياسيين جديدين في المسرح الإنجليزي، وجعلت، كما تقول النكتة، "غني مثلي، وغني مثلي". لم تسخر القطعة من الأوبرا الإيطالية فحسب، التي كانت تتعدى على الدراما الإنجليزية، بل سخرت أيضًا من السياسة الإنجليزية، وبالتالي أثارت الكثير من الجدل. كانت أكثر من واحدة من نكاتها الساخرة موجهة إلى السير روبرت والبول، رئيس الوزراء (المُعرف بشخصية لوكيت)، وعلى الرغم من أن والبول لم يتخذ خطوات لإغلاق الإنتاج، إلا أنه مع ذلك سدد النتيجة برفضه الإذن بعرض تكملة "أوبرا المتسول"، وهي "بولي".

القرن الثامن عشر 193، وهو ما كتبه جاي مباشرة بعد نجاحه بالقطعة الأولى.

كان المسرح الصغير في هاي ماركت يُقدّم أيضًا أعمالًا جديدة، وكان بمثابة مسرح شامل لمختلف أنواع المسرح في ذلك الوقت. افتُتح عام ١٧٢٠، وكُرّس بشكل رئيسي للأوبرا والبانتومايم حتى عام ١٧٦٦، عندما تولى إدارة صموئيل فوت، الممثل الكوميدي الذي درّبه غاريك في دروري لين، واكتسب شرعية. في السبعينيات، استحوذ جورج كولمان الأب على هذا المسرح، الذي حافظ على مكانته المرموقة وزاد من شعبيته.

لكن أعظم ممثلي القرن الثامن عشر كُتب عنهم أكثر من غيرهم، وهم من أطلقوا أسماءهم على الفترات التي ألفت هذه المسرحية. أولهم كولي سيبر.

ظهر سيبر لأول مرة في عام 1690 (في سن 19)، تحت قيادة أعظم ممثلي عصر الترميم، توماس بيترتون. يُقال إن الشاب قد فشل فشلاً ذريعًا في تنفيذ الجزء الصغير المخصص له، ولكن بسبب شخصيته المسلية سُمح له بالبقاء في الفرقة. في الوقت الحاضر، كان يُنظر إلى غرابة أطواره على أنها تتكيف مع الأدوار الكوميدية، وأنه من خلال المبالغة في عيوبه الخاصة، يمكنه تحريك الجمهور إلى الضحك الهستيري. كان لديه صوت أجش ومضحك وذاكرة مستحيلة وشخصية غير بطولية، لكنه كان مقلدًا رائعًا ومديرًا ممتازًا. كان لديه أيضًا موهبة كتابة الكوميديا الناجحة. وكانت النتيجة أنه أصبح الشخصية الأكثر شعبية في المسرح الإنجليزي، وتسمى العقود الثلاثة الأولى من القرن الثامن عشر عمومًا بفترة سيبر.

في عام 1714، استحوذ سيبر، مع ممثلين آخرين، روبرت ويلكس وبارتون بوث، على مسرح دروري لين، وقاموا بتشغيله لمدة عامين بموجب ترخيص منحه الملك جورج للسير ريتشارد ستيل، الذي كان يعمل مشرفًا على المسرح وكان مسؤولاً عن الشخصية الأخلاقية.

 للمسرحيات المقدمة. كان سيبر كبير الكوميديين في فرقته الخاصة، وكان ويلكس رجلًا رومانسيًا رائدًا، وبوث الممثل التراجيدي (المتفوق في هذا المجال بعد وفاة بيترتون في عام 1710). في نفس الفرقة كانت هناك ممثلتان ممتازتان، السيدة أولدفيلد والسيدة بورتر. ازدهرت هذه المجموعة وازدهرت، وحافظت لأكثر من عقدين على وحدتها التي أكسبتها إعجاب رواد المسرح في لندن. ولكن في عام 1728، مع تقاعدهم من مسرح بوث، بدأت ثرواتهم في التدهور. في عام 1730 توفيت السيدة أولدفيلد، وفي العام التالي أصبحت السيدة بورتر معاقة. في عام 1733 تقاعد سيبر نفسه وباع حصته في دروري لين، على الرغم من أنه لم يمت حتى عام 1757، عندما كان يبلغ من العمر ستة وثمانين عامًا.

لمدة عامين بعد تفكك شركة سيبر، لم تهيمن شخصية واحدة على مسرح لندن، ولذلك يشار إليه بفترة انتقالية. كان الممثلون البارزون هم جيمس كوين، وهو ممثل شامل من المدرسة القديمة، وفالستافي لا يضاهى؛ وتشارلز ماكلين، منافسه، الذي يُقال إنه مؤسس التمثيل الطبيعي؛ وكيتي كلايف، إحدى أشهر الممثلات الكوميديات في تاريخ المسرح الإنجليزي، والتي قال عنها الدكتور جونسون العظيم: "لقد كانت مرحة أفضل من أي ممثلة رأيتها في حياتي". عانى مسرح دروري لين نفسه من سوء الإدارة في هذا الوقت. عندما تخلى سيبر عن السيطرة، وقع في أيدي السيد هايمور، الذي كان هاوٍ، والذي كرهه الممثلون. وبعد فترة وجيزة انتقل إلى السيد فليتوود، الثري الذي يبلغ من العمر واحدًا وعشرين عامًا فقط، والذي لم يُحسن الأمور كثيرًا. لكن خلال حكم فليتوود حدث حدث مهم للغاية لدرجة أنه يجب الإبلاغ عنه بتفصيل.

في 19 أكتوبر 1741، تم توزيع منشورات في لندن تعلن عن عرض مسرحية "ريتشارد الثالث" لشكسبير في مسرح جودمانز فيلدز، وكان عنوان العرض "رجل لم يظهر على أي مسرح".

القرن الثامن عشر 195. قُدِّمَ الأداء على أكمل وجه، وأحدث الرجل المتخفي "جينتيمان" ضجةً قلّما يُضاهى. لم يكن سوى ديفيد جاريك، في الرابعة والعشرين من عمره، ابن تاجر نبيذ، فرنسيّ الأصل وأيرلنديّ، صغير الحجم، ووسيمٌ جدًّا.

بالمناسبة، لم يكن صحيحًا أنه "لم يظهر قط على أي مسرح". لعدة سنوات، مثّل في عروض للهواة، وتحت أسماء مستعارة في مسارح احترافية (لا سيما في دار الأوبرا في إبسويتش)، ولكن دون أن يلفت أي انتباه خاص. يعود الفضل في ذلك إلى حسه التجاري الفطري الذي دفعه إلى أداء فترة تدريبه متخفيًا ليتمكن فجأة من الظهور باسمه، ممثلًا متمكنًا.

استشعر غاريك قوته، وانغمس في طموحه، فأطلق سلسلة من المسرحيات الشكسبيرية والمعاصرة، باعثًا روحًا جديدة في الأدوار المألوفة، ومُذهلًا لندن بأكملها بتنوعه. منذ البداية، حطم تقاليد التمثيل، وكسر جميع القواعد، وألغى "الأسلوب المهيب" لأسلافه، وأضفى على شخصيات شكسبير طابعًا إنسانيًا لم يسبق له مثيل. وصل إلى لير وهو في الخامسة والعشرين من عمره فقط!

لم تكن حقول غودمان تتسع لمثل هذا النجم. وظفه فليتوود للعمل في دروري لين، وانتقل إلى هناك عام ١٧٤٢ براتب ستمائة جنيه إسترليني سنويًا (مبلغ كبير في ذلك الوقت). هناك، عارض ماكلين، الذي استاء من صعود غاريك المفاجئ إلى الشهرة. عندما انقشع دخان المعركة، غادر ماكلين لين، وتوطدت مكانة غاريك. في ذلك الوقت، تعرف على بيج ووفينغتون، الممثلة الأيرلندية البارعة، وتطورت تلك العلاقة إلى قصة حب، إلا أنها لم تتوج بالزواج، كما يبدو أن بيج كانت تأمل.

كان فليتوود مسرفًا وسرعان ما أصبح متأخرًا في السداد

مع رواتب ممثليه. دخل غاريك، 2 القائد الطبيعي، والمتسرع دائمًا في العمل، في إضراب لمدة ثلاثة أسابيع في ربيع عام 1743، وأقنع معظم الفرقة باتباعه. وظف فليتوود على الفور ممثلين آخرين لشغل أماكنهم. حاول غاريك عبثًا العثور على دعم مالي لمسرح معارضة وانتهى به الأمر إلى التوصل إلى حل وسط مع المدير بشأن نزاع الرواتب. لكنه ظل غير راضٍ، وبعد عامين غادر إلى دبلن حيث استقبله الجمهور الأيرلندي بحماس. عند عودته إلى لندن، 2 بعد وقت قصير، قبل مشاركة في كوفنت جاردن (منذ افتتاحه في عام 1732 المنافس الرئيسي لدروري لين) تحت إدارة جون ريتش. هنا واجه معارضة في شخص كوين، الذي، مثل ماكلين، استاء من شعبية غاريك وإصراره على القيادة. لكن غاريك كان له ما يريده، كما هو الحال دائمًا، وحكم فرقة كوفنت جاردن بيد قوية. حتى هذا الوضع لم يُشبع شغفه بالسلطة. أراد مسرحًا خاصًا به. لم يطل انتظاره، ففي عام ١٧٤٧ اكتشف أن براءة اختراع دروري لين معروضة للبيع. اشتراها مع جيمس لاسي، وبلغت حصته من النصف ثمانية آلاف جنيه إسترليني. كان قد ادّخر بعض المال، واقترض الباقي. وهكذا، في سن الثلاثين، أصبح الممثل الرئيسي ومدير المسرح الرئيسي في إنجلترا.

نظّم ما يُرجّح أنه كان أذكى فرقة تمثيلية على الإطلاق. ورث بعضهم مع المسرح، بينما درّب آخرين. كان هدفه الأسمى هو فرقة مثالية (وهو هدفٌ تحقّق في عصرنا من خلال مسرح موسكو للفنون)، وحقق أهدافه من خلال العمل الدؤوب على نفسه وفرقته. كان بطبيعته طاغية، لكنه من النوع الذي يُلهم الحب، والذي تبدو غايته تبرر الوسيلة. على الرغم من واجباته الإدارية وقيادية الفرق، وجد وقتًا لتأليف ما يزيد عن أربعين مسرحية، وحقق العديد منها نجاحًا باهرًا.



From Cheney's *Stage Decoration*.

القرن الثامن عشر ١٩٧ في المسرح، مع أن أياً منها لم يتميز بعبقرية أدبية حقيقية. واصل إرثه الشكسبيري، وحافظ على هذا الكمّ الغني من المسرح حياً في أذهان جماهير القرن الثامن عشر.

وفي سن الثانية والثلاثين تزوج من راقصة نمساوية إيطالية تدعى إيفا ماريا فيوليتي، وعاش معها بسعادة طوال حياته.

في سبتمبر 1763، وبعد أن سئم من روتين دروري لين، ورغبةً منه في إضافة بريق جديد إلى اسمه، شرع في جولتين كبيرتين في القارة. عزف هو وفرقته في جميع المدن الرئيسية في أوروبا، وحظيا باستقبالات ملكية في كل مكان. وعندما عاد إلى لندن في أبريل 1765، أحضر معه بعض الأفكار لتحسين المسرح، وكان من أهمها مفهوم جديد لإضاءة المسرح، ألا وهو استخدام الأضواء الخلفية، الذي اقترحته عليه المسارح الفرنسية والإيطالية. كان رأيه أن إدخال الأضواء الخلفية سيسمح بإزالة الثريات الكبيرة التي كانت تُعلق سابقًا فوق رؤوس الممثلين، وبالتالي سيُحسّن رؤية المسرح من القاعة. وُضعت خططه موضع التنفيذ في دروري لين ولاقت استحسانًا عامًا، على الرغم من أنه ربما كان هناك من شعر بما أدركه المنتجون المعاصرون، وهو أن للإضاءة الخلفية عيوبًا خطيرة ما لم تُستخدم باعتدال شديد. قام غاريك أيضًا بتركيب مجموعات من الأضواء في الأجنحة (غير مرئية للجمهور) باستخدام ٢١٦٠ مصباحًا، أي ما يعادل ثلاثمائة مصباح على المسرح. أُضيئت القاعة بمئتين وسبعين شمعة شمعية.

على الرغم من استمراره مديرًا نشطًا للمسرح، إلا أن غاريك تخلى عن التمثيل عند عودته من القارة. كان ميسور الحال، ولا شك أنه شعر بأن جولته تُمثل ذروة مسيرته المهنية. لكن الجمهور طالب بعودته إلى المجالس، وبعد ستة أشهر من عودته إلى لندن، تلقى طلبين ملكيين (من الملك جورج الثالث) لاستئناف التمثيل. وافق على هذا الطلب، و

منذ ذلك الحين وحتى عام 1776، ملأ مسرحياته القديمة، لكنه لم يُنشئ أي مسرحيات جديدة. في العام الأخير، قدم سلسلتين من عروض الوداع، وعند ختامها تقاعد نهائيًا. توفي في 20 يناير 1779، تاركًا ثروة كبيرة لزوجته، التي عاشت بعده لسنوات عديدة.

يعتقد معظم الخبراء أن ديفيد جاريك ساهم أكثر من أي رجل آخر قبله أو بعده في الارتقاء بفن المسرح. لم يكتفِ برفع فنه الشخصي إلى قمة التميز، بل ارتقى بأعمال المسرح برمتها بمُثُله العليا في الإدارة والإنتاج. امتد تأثيره إلى ما وراء حدود بلاده، ويمكن تتبعه في جميع أنحاء مسارح أوروبا. قال صديقه الدكتور جونسون إن وفاته "طغت على بهجة الأمم".

ولكن قبل أن يتلاشى ضوء عبقرية جاريك من المشهد، ظهر ضوء آخر، يكاد يكون بنفس التألق، في الأفق. شرع ريتشارد برينسلي شيريدان، الشاب الأيرلندي من باث، الذي كان والده توماس شيريدان، رجل الاستعراض الإقليمي المخضرم، وكانت والدته كاتبة مسرحيات، في السيطرة على 901111 لين. كان الشاب شيريدان (من مواليد 1751) قد كتب بالفعل مسرحية ناجحة بشكل ملحوظ، "المتنافسون"، والتي تم إنتاجها في يناير 1775، في كوفنت جاردن تحت إدارة كولمان، وكان لديه إيمان غير محدود بقدراته الخاصة. أقنع والد زوجته، الدكتور لينلي (لأن شيريدان كان قد تزوج مؤخرًا من إليزابيث لينلي، 2 مغنية) وصديقين آخرين بمساعدته في جمع الأموال اللازمة، ومن خلال اقتراض مبلغ كبير بالإضافة إلى ما ساهم به هؤلاء الرجال، نجح في تحقيق هدفه. إن الصفقة تضمنت مبلغًا هائلاً من المال، وربما كان من الممكن أن يخاطر به أكثر من رجلين يتمتعان بحس تجاري جيد، لكن شيريدان كان شابًا ومتهورًا.

في سبتمبر 1776، تم افتتاح مسرح Drury Lane تحت إدارة هذا الشاب، الذي قام على الفور بتعيين والده كمدير للمسرح وزوجته كمسؤولة عن الحسابات،

القرن الثامن عشر ١٩٩، عيّن حميه (الذي كان ملحنًا) مديرًا موسيقيًا، وحماته مسؤولةً عن خزانة الملابس، وهو المشرف العام والكاتب المسرحي الرئيسي. على الفور، أنتج مسرحيته الجديدة "مدرسة الفضائح"، وحقق بفضل هذا الإنتاج ليس فقط أرباحًا طائلة، بل أيضًا شهرة أدبية امتدت إلى جميع أنحاء العالم.

يجب أن نتذكر، عند النظر في النجاح الباهر الذي حققه شيريدان في المسرح، أنه ورث من نظام جاريك فرقة من الممثلين لا مثيل لها، بالإضافة إلى حسن نية جمهور لندن الذي لا يقدر بثمن تجاه دروري لين. كانت المساهمة الوحيدة المطلوبة منه هي الإدارة السليمة والكوميديات الجديدة. فشل تمامًا في تقديم الأولى منها، والثانية قدمها لفترة محدودة للغاية، لأنه لم يكتب مسرحية أبدًا بعد أن بلغ الثامنة والعشرين من عمره. مدللًا بنجاحه الفوري، وحريصًا على المكانة الاجتماعية والإطراء، أولى اهتمامًا أقل فأقل لالتزاماته المسرحية، ومع مرور الوقت، أصبح غريبًا تقريبًا عن شركته. في عام 1780 ترشح للبرلمان وأُرسل إلى هناك، وميز نفسه لسنوات عديدة كمناظر سياسي وخطيب. كان يرتدي ملابس فاخرة، ويتناول العشاء مع النخبة، ويشرب كثيرًا، ويقامر على نطاق واسع، ويعيش دائمًا بما يتجاوز دخله. كان مكتب دروري لين هو المصرف الذي يسحب منه أمواله، وقد عجز الممثلون عن دفع أجورهم أكثر من مرة بسبب استنزافه للأموال. ولم تكن هذه هي الشكوى الوحيدة لفرقته؛ إذ لم يتحملوا ظلم شيريدان الأب، وفي النهاية اضطر المدير الشاب إلى فصل والده. في الواقع، لم يكن مدير المسرح الجديد، توماس كينج، أفضل حالًا، لذا سادت حالة من القلق خلف الكواليس لبعض الوقت.

في هذه الأثناء، كان مسرح دروري لين يتدهور ماديًا. كان المبنى القديم، الذي صممه السير كريستوفر رين، قائمًا لأكثر من مائتي عام، وكان في عام

ظل شيريدان مفلسًا حتى يوم وفاته في عام 1816.

حالة خطيرة. في عام 1791، أمر شيريدان بهدم المنزل، وبناء مبنى جديد أكبر وأفضل تجهيزًا في مكانه. كان شارع دروري القديم يتسع لحوالي ألفي شخص؛ بينما كان شارع دروري الجديد يتسع لثلاثين وستمائة شخص. كان ارتفاع قاعة المبنى الجديد ستة وخمسين قدمًا من الأرض إلى السقف، وكان عرض قوس المسرح ثلاثة وأربعين قدمًا وارتفاعه ثمانية وثلاثين قدمًا. كان نظام إضاءة المسرح مخفيًا إلى حد كبير عن الأنظار، باستثناء ثريتين جميلتين معلقتين في المسرح. تم اتخاذ احتياطات متقنة ضد الحرائق: تم تعليق ستارة حديدية (سلف الأسبستوس الحديث) في المسرح، وكانت صنابير المياه عديدة، وتم تصميم المسرح بحيث يمكن تحويله إلى بحيرتين حقيقيتين. في الواقع، عند افتتاح المسرح في 12 مارس 1794، تحول المسرح إلى بحيرة، وقام رجلان بالتجديف بقاربين حولها لإبهار الجمهور بسلامتهم من الحرائق.

حدث الجزء الثاني الساخر من عرض ليلة الافتتاح في 24 فبراير 1809، عندما اشتعلت النيران في المسرح. كان 56110211 آنذاك حاضرًا في مجلس العموم، يناقش موضوع الحرب مع إسبانيا. أُبلغ بنبأ الحريق، لكنه رفض الاستسلام. وعندما خفت حدة خطابه، في الساعة الثانية صباحًا، سار إلى 101117 لين واكتشف أنقاضًا مدخنة لثروته الوحيدة. لقد كان مُدمرًا تمامًا. حاول جمع ما يكفي من المال من أصدقائه الأثرياء لترميم المسرح، لكن سمعته كمقامر ومبذر عارضته، واضطر إلى ترك العمل في مجال المسرح نهائيًا. بعد ذلك بوقت قصير، جمع صموئيل ويتبريد، صانع الجعة، صندوقًا لإعادة بناء دروري لين، وافتُتح المسرح الجديد في عام 1812، ويُقال إن تكلفته بلغت مبلغًا ضخمًا قدره أربعمائة ألف جنيه إسترليني.

القرن الثامن عشر 201كان من أوساطه الاجتماعية الراقية، يستعير من أصدقائه الرياضيين كلما أمكن، ولذلك حافظ على مظهره. لكنه كان في كثير من النواحي شخصية مثيرة للشفقة، وخاصةً لمن أدركوا عبقريته التي جلبها إلى المسرح، وكم أهدر منها.

يتعين علينا الآن أن ننتقل إلى النظر في شخصيتين عظيمتين أخريين من المسرح الإنجليزي في أواخر القرن الثامن عشر، اثنتان، مثل شيريدان، عاشتا حتى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، لكنهما تنتميان بشكل رئيسي إلى القرن الثامن عشر.

في صيف عام ١٧٧٥، سمع ديفيد جاريك من بعض أصدقائه أن فرقة مسرحية متجولة في تشيلتنهام تضم شابتين تتمتعان بموهبة وسحر كبيرين. أرسل جاريك مساعدًا إلى مكان الحادث، والذي أبلغ عند عودته أن الشابة تستحق المشاهدة بالفعل. اسمها سارة كيمبل سيدونز، وكانت في العشرين من عمرها. كانت ابنة روجر وسارة كيمبل (اللتين مثلت في فرقتهما منذ أن كانت طفلة)، وزوجة الشاب ويليام سيدونز، وهو ممثل عادي يعمل أيضًا لدى والديها.

بعد مزيد من البحث في مزاياها، تعاقد معها غاريك مقابل خمسة جنيهات إسترلينية لمدة أسبوعين للعزف في مسرح دروري لين، ومن خلال تجربة أداء، سمح لها بالظهور بدور بورشيا في مسرحية "تاجر البندقية" في ديسمبر من ذلك العام. ولكن على الرغم من أن الحظ بدا وكأنه قد انقلب عليها، إلا أن السيدة 8101001 حُكم عليها بخيبة أمل مريرة. كان ظهورها الأول بمثابة فشل ذريع. كانت شابة طويلة ونحيلة، وخرقاء بعض الشيء، وكان صوتها ضعيفًا وغير مناسب لقاعة دروري لين الكبيرة، وكانت طريقتها باردة ومنعزلة. رأى غاريك أن لديها إمكانيات، وأن طريقتها الكلاسيكية المقيدة يمكن أن تصل إلى نقطة فعالة، لكنه كان على وشك التقاعد، ولم يشعر، كما يمكننا الافتراض، باهتمام كافٍ بها للقيام بتطويرها. سمح لها بالبقاء مع

كانت الشركة تعمل في هذا الموسم، ولكن عندما تولى شيريدان إدارة المسرح، لم يتم الاحتفاظ بالسيدة سيدونز.

لم تكن تجربة ممتعة للغاية للممثلة الشابة الموهوبة، لكنها أظهرت جيدًا قوة الشخصية التي اعترف بها الجميع لاحقًا، وعادت إلى التمثيل في المسارح الإقليمية، مصممة على تحسين نفسها حتى تكون مستعدة لمحاولة أخرى أمام جمهور لندن. لمدة سبع سنوات، اتبعت حياتها القديمة، وفي أكتوبر 1782، ظهرت لأول مرة للمرة الثانية في دروري لين. كانت السيدة سيدونز في ذلك الوقت أكثر نضجًا بكثير من تلك التي فشلت في عهد جاريك. لقد أتقنت أسلوبها الآن، وكانت قادرة على خلق تأثير عاطفي نادرًا ما اختبره المسرح الإنجليزي إن حدث. كانت لا تزال مقيدة، لكن ضبط النفس لديها كان هو الذي يوحي بقوة احتياطية هائلة، والتي من خلال كرامتها واتزانها تحقق فعالية سامية.

في هذه الأثناء، كان جون فيليب كيمبل، شقيق السيدة سيدونز الأكبر (مواليد ١٧٥٧)، قد أكمل تعليمه في فرنسا، وذهب إلى دبلن ليبدأ مسيرته التمثيلية. بعد انتصارها في لندن بفترة وجيزة، انضمت إليه سارة في دبلن، وبعد خطوبتين مشتركتين هناك، عادا إلى لندن وأصبحا الممثلين الرئيسيين في مسرحية دروري لين، وكان أول ظهور لجون فيليب في دور هاملت.

كان هذان كيمبلان (كان هناك العديد من الآخرين، لأنهما كانا جزءًا من عائلة مكونة من اثني عشر طفلاً، ذهب معظمهم إلى المسرح) متشابهين في معظم النواحي. كان جون فيليب طويل القامة، ووسيمًا، وبارد الكرامة مثل أخته. كان يفتقر إلى التنوع، ولا شك أنه سيبدو للجمهور الحديث جامدًا ومتأثرًا بشكل لا يطاق. ولكن كما هو الحال دائمًا مع الجمهور، يتحول الذوق من الرومانسية إلى الكلاسيكية، ثم يعود مرة أخرى إلى الرومانسية، إلى ما لا نهاية. لقد كان لمرونة غاريك وإنسانيته الكاملة يومها - كان أسلوب كيمبل متغيرًا، وكان له رواج. في

القرن الثامن عشر ٢٠٣ ١٧٨٨ خلف كيمبلي كينغ ٢٩ مديرًا لمسرح شيريدان، وظلّ مسيطرًا حتى نهاية القرن. كان هو وشقيقته، خلال أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ملوكًا بلا منازع على مسرح لندن، وفي مجال المأساة، كانت إنجازاتهما بلا شك من الطراز الأول. تخصصا في ذخيرة مسرحيات شكسبير، وحافظا على أرقى أساليب الدراما الكلاسيكية.

في عام 1803، لم يعد بإمكان عائلة كيمبل تحمل مخالفات شيريدان المالية، واستولى مع شقيقهم تشارلز على كوفنت غاردن، حيث دشنوا نظامًا محافظًا وناجحًا باستمرار. وكان من بين الممثلين الذين عملوا لديهم جورج فريدريك كوك الشهير، السكير الذي كان الرائد الحقيقي لمدرسة التمثيل الرومانسية الجامحة، والتي أصبح إدموند (1662-111) أشهر مثال عليها. كان كوك على النقيض من كيمبل في كل شيء، وغالبًا ما كان "تمثيله بالإلهام" يزعج رباطة جأش الأخير ومزاجه، لكنه كان دائمًا ما يسمح بتصرفات كوك المتشردة، ويعامله كرجل نبيل.

في سبتمبر،' في عام 1808، احترق مسرح كوفنت جاردن، مما أدى إلى إلحاق الضرر بعائلة كيمبلز. ومع ذلك، وبفضل دعم الرعاة الأثرياء، أعيد بناؤه على الفور وافتتح في سبتمبر 1809. وبعد ثلاث سنوات، تقاعدت السيدة سيدونز. وكان أداؤها الوداعي في دور ليدي ماكبث، وكان تأثير مشهد المشي أثناء النوم كبيرًا لدرجة أن الجمهور طالب في ختامه بإيقاف المسرحية عند هذه النقطة حتى لا يكون هناك أي تراجع عن روعة انتصارها. بعد تقاعدها، عاشت الممثلة التراجيدية حياة أرملة مهيبة، محترمة ومعجبة أينما ذهبت. توفيت في عام 1831 عن عمر يناهز ستة وسبعين عامًا، ووجدت مكانة مرموقة في السجلات المسرحية ليس فقط بسبب تميز تمثيلها، ولكن أيضًا لأنها كانت أول ممثلة إنجليزية بارزة تعيش حياة عاقلة وفاضلة. لا

 لطالما ارتبط اسمها بفضيحة. وكانت أول ممثلة يُقام لها نصب تذكاري عام تخليدًا لذكراها.

مع افتتاح كوفنت جاردن الجديدة عام 1809، واجه جون فيليب كيمبل محنة حياته. فقد أصبح ذلك ضروريًا بسبب تكلفة البناء، وتم تطبيق مقياس جديد لأسعار الدخول. وقد ندد الجمهور بشدة بهذه الزيادة. وفي ليلة افتتاح المسرح، أطلق الجمهور صيحات الاستهجان على الممثلين وهتفوا في انسجام تام، "أسعار قديمة! أسعار قديمة!" حتى لا يتمكن الممثلون من جعل أصواتهم مسموعة خلف الأضواء. واستمرت هذه الضوضاء طوال المساء، مما أدى إلى عرض مسرحية "ماكبث" بشكل أخرق تقريبًا، حيث تمسك الممثلون بموقفهم بعناد. وتم قراءة قانون الشغب من على المسرح، ولكن دون جدوى. وفي الليالي التالية، عاد المشاغبون إلى الظهور، وقد أصبحوا أكثر تنظيمًا من أي وقت مضى. وألقت الإدارة القبض على العديد منهم، لكن آخرين أخذوا أماكنهم. وتم توظيف المتنمرين والمصارعين المحترفين ووضعهم في المسرح لتخويف المعترضين، ولكن لم يكن من الممكن ترهيبهم. استُخدمت أجراس الأبقار والأبواق وأجهزة إصدار الضجيج لزيادة الضجيج. استمر هذا الوضع المروع شهرين. في الليلة الحادية والستين، حضر كيمبل أمام الستار واستجاب لطلب "الأسعار القديمة". جرح ذلك كبرياءه، لكنه كان قد بلغ من الجنون حدّاً. وهكذا حقق عناد الشعب البريطاني نصراً آخر.

تقاعد كيمبل عام ١٨١٧، وكان أداؤه الوداعي في دور كوريولانوس. ويُقال إن التصفيق الذي حظي به فاقت حتى التصفيق الذي حظيت به أخته قبل خمس سنوات. توفي عام ١٨٢٣.

المقاطعات الإنجليزية

هذا كل ما في لندن، دعونا الآن نأخذ دقيقتين لمسح انتشار المسارح في جميع أنحاء المقاطعات.

القرن الثامن عشر 205كان مسرح 10721 في باث أشهر مسرح خارج العاصمة. كان هذا المنتجع الراقي يضم مسرحًا من نوع ما منذ عام 1700، إلا أنه لم يُحقق نجاحًا حقيقيًا إلا في منتصف القرن. في عام 1767، أُعيد بناء المبنى الحالي، وبعد فترة وجيزة مُنح براءة اختراع من الملك جورج الثالث، ليصبح مسرحًا ملكيًا حقيقيًا، والثالث في إنجلترا الذي يحصل على هذا اللقب (بعد أن كان مسرحا دروري لين وكوفنت جاردن الأول والثاني). هنا، كان أشهر ممثلي لندن يُقدمون عروضًا في بعض الأحيان أمام أرقى طبقات المجتمع.

في بريستول، افتُتح أول مسرح عام ١٧٢٩ على يد جون ١١١٠٦٥١٧، وهو كوميديان لندني. ولكن بسبب المعارضة الرسمية، تم نقل المبنى إلى مكان قريب خارج المدينة. في عام ١٧٦٦، بُني مسرح داخل المدينة، وبعد عامين حصل على الترخيص الملكي. قدّم عروضًا مرة واحدة فقط شهريًا في الشتاء، وثلاث مرات أسبوعيًا في الصيف. مثّلت السيدة سيدونز في بريستول (وباث) بشكل متكرر حوالي عام ١٧٨٠.

في إكستر، افتُتح مسرحان عام ١٧٤٩، لكنهما أثبتا أنهما مكانان غير مريحين للغاية، ولم يجذبا الكثير من الاهتمام. أُنشئ أول مسرح في بليموث عام ١٧٥٨، ونيوكاسل عام ١٧٨٩، ونورويتش عام ١٧٥٩، وشيفيلد عام ١٧٦٢، وتونبريدج ويلز عام ١٧٧٠. كان في ليفربول مسرح غير مرخص قرب منتصف القرن، لكن لم يُسجل له براءة اختراع رسمية حتى عام ١٧٧٢. برايتون، المنتجع السياحي الشهير، كان لديه مسارح مؤقتة طوال القرن، لكنها لم تحصل على مسرح دائم حتى عام ١٧٤٤. في يورك، سُجل مسرحان ببراءة اختراع عام ١٧٥٩، وفي ليدز، واحد عام ١٧٧١، وفي ليستر، واحد عام ١٧٥٠.

افتُتحت ثلاثة مسارح مؤقتة في برمنغهام حوالي عام 1740، ولكن تم بناء منزلين جيدين لأول مرة في عام 1752. ولم يتم الحصول على براءة اختراع ملكية في تلك المدينة حتى عام 1807، وهو الوقت الذي كان فيه إدموند كين وزوجته يلعبان هناك. وفي مانشستر افتُتح المسرح الملكي في عام 177؟

وفي العام التالي، عزفت فيه السيدة سيدونز. احترق هذا المنزل عام ١٧٨٩، ولكن أُعيد بناؤه على الفور.

استحوذت مراكز أخرى على مسارح خاصة بها خلال النصف الثاني من القرن، ولكن أهمها مذكور أعلاه. احتفظت بعض دور العرض الإقليمية، لمدة لا تقل عن جزأين من العام، بشركات مساهمة مستقلة، كانت تتناوب بين ثلاث أو أربع مدن متجاورة، وكانت تُضاف إليها من حين لآخر نجوم زائرون. في هذه الدوائر، تلقى العديد من أعظم الممثلين الإنجليز في القرن الثامن عشر تدريبهم المبكر، وعاد العديد منهم أيضًا، بعد أن برزوا على مسرح لندن، إلى هذه الدوائر لزيادة دخلهم خلال أشهر العسر، ولتجديد التعارف مع الجمهور الذي صفق لهم عندما كانوا "جددًا".

اسكتلندا

في اسكتلندا، كان الفن المسرحي يواجه صعوبة بالغة. فعلى الرغم من أن إدنبرة كانت مدينة كبيرة، وقد يُعتقد أنها أثبتت أنها مربحة لفناني الاستعراض، إلا أنه كان يوجد بها أيضًا نوع قوي من البيوريتانية. ولم يُبذل أي جهد لإنشاء مسرح اسكتلندي شرعي حتى عام 1736، وقد قوبل هذا الجهد بردود فعل قاتلة. تولى آلان رامزي مسؤولية كشكين أقامتهما قبل وقت قصير مدام فيولانتي، وهي راقصة فرنسية كانت شهرتها كبيرة في جميع أنحاء الجزر البريطانية، وأعاد هيكلته وبدأ في عرض المسرحيات. وقد تعرض لإساءة معاملة شديدة من قبل المسؤولين، وفي غضون ستة أشهر تم إخراجه من العمل بسبب قانون الترخيص المحظور. كانت تلك نهاية المسرحيات في إدنبرة لفترة من الوقت. ومع ذلك، بعد حوالي عشر سنوات، تم افتتاح قاعة حفلات موسيقية في المدينة، وبدأ المدير الذكي في تقديم المسرحيات بين الأرقام الموسيقية المختلفة. بهذه الطريقة، تهرب من قانون الترخيص، واكتسب تدريجيًا قاعدة جماهيرية واسعة. في عام ١٧٥٢، تولى جون لي، وهو ممثل من شارع دروري لين، إدارة

القرن الثامن عشر 207إدارة القاعة، ونقل فرقة هاي ماركت بأكملها شمالًا لموسمين مسرحيين. عندما كانت الأعمال التجارية مملة في إدنبرة، قام هو وفرقته بزيارات إلى غلاسكو ونيوكاسل وسكاربورو. لكنه في النهاية وجد المشروع غير مربح، فغادر بعد أن خسر 211بذل أمواله في محاولة لتسلية الاسكتلنديين. حلّ محله رجل أيرلندي شجاع يُدعى ويست ديغز، قادم من مسرح سموك ألي الشهير في دبلن. ولم يكن مصيره أفضل بكثير من مصير لي.

في النهاية، في عام 1767، تم الحصول على براءة اختراع للمنزل، وأصبح على الفور المسرح الملكي. صدرت براءة الاختراع لديفيد روس، وهو ممثل لديه خبرة مع جاريك. وبامتلاكه السلطة القانونية، تشجع روس على بناء مسرحين جديدين، وافتتحهما في ديسمبر 1769. وفي وقت لاحق، جاء إلى هذا المنزل هنري سيدونز كمدير، وسارة سيدونز كنجمة. وبحلول نهاية القرن، كانت إدنبرة على اتصال مسرحي وثيق مع لندن، وعلى الرغم من أن الأربعمائة ميل الفاصلة أثبتت أنها عائق كبير للسفر، فقد ذهب العديد من الممثلين الإنجليز البارزين إلى المدينة الشمالية خلال أشهر الصيف لقضاء أوقات خاصة.في الواقع، ببطء شديد، أنشأت بضع مدن اسكتلندية أخرى مسارح، ولكن في العديد من المراكز السكانية الكبيرة، لم يتمكن الممثل من الحصول على موطئ قدم.

أيرلندا

في دبلن، كانت الظروف أكثر ملاءمة. كان هناك مسرحان (أول مسرح مسجل هناك عام ١٦٣٤، على الرغم من إغلاقه من قبل السلطات عام ١٦٤١. في عام ١٦٦٢ (بالتزامن مع افتتاح مسرح دروري لين في لندن)، افتُتح أشهر مسارح أيرلندا على الإطلاق. كان هذا مسرح سموك ألي، المركز الرائد للنشاط المسرحي لأكثر من نصف قرن، في

حيث ظهر على خشبته كل من روبرت 077118 وجيمس كوين لأول مرة.

ث^كانت أول منافسة جادة لعروض سموك آلي هي مدام فيولانتي الشهيرة، برقصها وعروضها البهلوانية. وبعد وصولها إلى دبلن عام ١٧٢٧، بقيت هناك لعدة سنوات، وحظيت بشعبية كبيرة. ومن أشهر عروضها مسرحية "أوبرا المتسول" للأطفال، ومن المثير للاهتمام أن الطفلة التي أدت دور بولي كانت مارغريت ("بيج") ووفينغتون، البالغة من العمر عشر سنوات، والتي حازت فيما بعد على نصيبها من لندن بأكملها.

في عام ١٧٣٤، افتُتح أول مسرح شرعي منافس. كان هذا هو المسرح الملكي، وانضم إلى مجالسه (لاحقًا) ممثلون ضيوف من لندن، من بينهم ديفيد جاريك. دُمج المسرحان في عام ١٧٤٣، وعُيّن توماس شيريدان مديرًا للمسرح، ولكن انقسم المسرحان لاحقًا واستُؤنف التنافس. ثالث مسرح دبلن ذي الأهميةجشُيّد التمثال عام ١٧٥٨ في شارع كرو على يد سبرينجر باري، وهو ممثل أيرلندي انتقل لاحقًا إلى لندن، وأصبح ألد منافسي غاريك. في ذلك الوقت أيضًا، اكتسب هنري موسوب شهرته في دبلن، ثم انتقل إلى لندن، حيث انضم إلى فرقة غاريك، ونال لقب أحد أعظم ممثلي القرن الثامن عشر.

منذ ذلك الحين، نشأت علاقة وثيقة للغاية بين مسارح دبلن ولندن. فقد رحبت دبلن ترحيبًا حارًا دائمًا بفناني لندن المتميزين، واضطرت لندن مرارًا وتكرارًا إلى الاعتراف بجميلها للمدينة التي أرسلت إليها هؤلاء الممثلين والممثلات المتميزين.

ألمانيا

وكما أشير في فصل سابق، كانت ألمانيا، لعدة أسباب، بطيئة في اكتساب اثنين من الأسلحة الأصلية:

القرن الثامن عشر 209النظام المسرحي. كان السبب الرئيسي، كما يُذكر، هو عدم امتلاك البلاد لمركز كبير للحياة الثقافية والفنية. وقد عالج القرن الثامن عشر هذا الوضع، إذ أصبحت لايبزيغ في أوائل القرن الثامن عشر مركزًا لهذا النوع من الحياة. بدأت الحركة بتشكيل جمعيات شعرية، كان طموحها تنظيم الفن والأدب الألماني وتعزيزه على غرار ما وضعه الفرنسيون بالفعل. وكان الروح القيادية في هذه الحركة شابًا يُدعى 630196168، والذي كان، كما يُخشى، متزمتًا إلى حد ما، ولكنه على الأقل كان صادقًا للغاية بشأن الأمر برمته.

وفي هذه اللحظة المناسبة، وصلت إلى لايبزيغ شركتان متجولتان من الممثلين الألمان برئاسة فريدريكا كارولين نيوبر وزوجها يوهان. كان ذلك في عام 1727. كانت السيدة نيوبر ممثلة ذات موهبة حقيقية، وتتمتع بقدر كبير من الحس التجاري. كانت طموحة لإنجاز شيء عظيم بطريقة مسرحية، بينما كان غوتشد حريصًا جدًا على اكتساب تلميذ. بينهما، وُضعت خطة للارتقاء بالدراما والمسرح الألماني. كان الاستنتاج الأول الذي توصلوا إليه هو أن فرقة السيدة نيوبر يجب أن تتخلص من المسرحيات الشعبية القديمة التي كان عامة الناس مولعين بها، وأن تقدم بدلاً من ذلك روائع أدبية. بدا أن العقبة الرئيسية في طريق مثل هذا البرنامج المثالي هي عدم وجود روائع درامية ألمانية. حل غوتشد هذه المشكلة مؤقتًا باقتراح ترجمة الكلاسيكيات الفرنسية وتقديمها للشعب الألماني حتى تظهر مسرحيات ذات قيمة مماثلة من أقلام محلية. وافقت السيدة نيوبر، وانطلقت مع شركتها في الطريق. لكن الروائع الفرنسية لم تلقى استحسانًا كما كان متوقعًا، ووجد الصليبيون أنه من الضروري عمومًا إضافة كان أداءهم في هامبورغ أفضل بكثير، ربما بسبب الطابع العالمي لسكانها.

ولكن حتى هناك فشلوا مع مرور الوقت، وفي عام 1735 عادوا إلى لايبزيغ، حيث عملوا في تلك المنطقة كلما استدعى الأمر ذلك.

واستمرت السيدة نيوبر في التشاور مع جوتشيد، حتى نشأ خلاف بينهما في عام 1739، بسبب إصرار الأولى على أن تستخدم الشركة 2 ترجمة ٢،0- مسرحية موليير من تأليف زوجته. فضّلت السيدة نيوبر، باستقلاليتها التي طالما أكدت عليها، ترجمةً أخرى، واستخدمتها. لم يغفر غوتشيد هذه الإهانة قط، ومنذ ذلك الحين هاجم صديقه وزميله السابق عند أدنى فرصة. بعد ذلك بوقت قصير، بدأت السيدة نيوبر جولة أخرى، متوقفةً في هامبورغ، ثم توجهت أخيرًا إلى روسيا، حيث لاقت الفشل بسبب رواج الأوبرا الإيطالية التي كانت تجتاح أقصى الشمال آنذاك.

عندما بدأت السيدة نيوبر هذه الجولة، تركت خلفها كبير الكوميديين في فرقتها، شدنيمان. تحالف هذا الممثل وزوجته على الفور مع غوتشيد، وبمساعدته، أسسا فرقته الخاصة، بحيث عندما عادت السيدة نيوبر في عام 1741 وجدت نفسها محلها. ومع ذلك، لم تثنها عزيمتها، ودخلت القوائم، وتحدت طغيان غوتشيد الفني في لايبزيغ. لقد أصبح، في الواقع، أكثر تشددًا ونبوءة. ولأنه رأى نفسه 2 جيرمان بوالو، حَكَمًا في الذوق والموضة، فقد أبلغ الجمهور بانتظام بما يجب أن يستمتع به وما لا يجب أن يستمتع به. منزعجًا من استقلال السيدة نيوبر، أصدر 2 سلسلة من الانتقادات اللاذعة لإنتاجاتها، واعترض، من بين أمور أخرى، على عادتها في تزيين مسرحيات العصور القديمة (الرومانية واليونانية وما شابه ذلك) بأسلوب معاصر. لقد كان من الغريب حقًا أن يتبنى جوتشيد هذا الرأي، لأنه كان من الشائع في جميع البلدان الأوروبية في ذلك الوقت أن يتم تزيين هذه المسرحيات بأسلوب حديث، لكنه كان يبحث عن أي أرضية ممكنة للخلاف، وكان هذا، من الواضح، نقطة مثيرة للجدل.

أعلنت السيدة نيوبر، مستعرضةً استراتيجيتين تُكرّمان جنسها ومهنتها، عن عرض مسرحية غوتشيد (المسماة، رغم أنها في الواقع مسروقة من أديسون) "كاتو المحتضر"، بالزي التاريخي الصحيح. قُدّم العرض على أكمل وجه، وعندما رأى الجمهور الرومان يرتدون زي الرومان، انفجروا ضاحكين. لم يروا شيئًا سخيفًا كهذا على المسرح من قبل. وهكذا انقلبت تحذلق غوتشيد عليه، وكُسِرت سلطته جزئيًا. ومنذ ذلك الحين على الأقل، لم يُؤخذ على محمل الجد، وتشجع أعداؤه الآخرون وانضموا إلى السيدة نيوبر في معركتها ضد هيمنته المتزمتة.

كان أحد التأثيرات بعيدة المدى لمنتجات السيدة نيوبر في لايبزيغ هو التأثير الذي مارسته على.٥٥٣كان الطلاب الذين يدرسون في الجامعة من بين الطلاب الذين اكتسبوا معرفتهم الأولى بالمسرح من هذه العروض، وكان فايسه وليسينغ، الذي أصبح الأخير أحد أشهر كتاب المسرحيات ونقاد الدراما في ألمانيا. خلال الفترة من 1746 إلى 1748، كان ليسينغ على اتصال دائم بفرقة نيوبر، ورغم أنه لم يكن قد تجاوز السابعة عشرة من عمره عام 1746، إلا أنه سُمح له مع ذلك بترجمة أعمالهم، بل وأنتجوا له إحدى مسرحياته الهزلية.

مع تقدم السيدة نيوبر في السن، فقدت سيطرتها على العمل، وتدهورت حالتها تدريجيًا. في عام ١٧٥٣، جرّبت حظها في فيينا، لكنها فشلت فشلاً ذريعًا. بعد ست سنوات، توفي زوجها، ولم تعش معه سوى عام واحد. توفيت فقيرة. لكنّ مثالها بقي مع الشعب الألماني، وهي تستحق أن تُذكر كأول امرأة تنجح في الارتقاء بفن التمثيل في ألمانيا، وفي إلهام الشباب المثقفين للكتابة للمسرح.

دعونا الآن نعود إلى تتبع ثروات الشركة التي أسسها شدنيمان بإيجاز عام ١٧٤٠، عندما انطلقت السيدة نيوبر في جولتها الروسية. في هذه الشركة كان

كونراد إرنست أكرمان، شاب متعدد المواهب لكنه متهور، وصوفيا شريدر، شابة فاتنة هجرت زوجها (مدمن الخمر) في برلين وهربت إلى لايبزيغ، وكونراد إيكوف، كاتب مسرحي لم يكن لديه خبرة في التمثيل، لكنه لم يستطع مقاومة إغراء المسرح. كان هؤلاء، إلى جانب شدنيمان وزوجته، هم القادة الرئيسيون. ظهرت الفرقة لأول مرة في مدينة لونبورغ، حيث لم يكن هناك مبنى مسرحي، بل أكاديمية لركوب الخيل تخدم الغرض.

لمدة عامين تماسكت الفرقة ونجحت. ثم انسحب أكرمان وصوفيا شرودر وشكلوا فرقتهم الخاصة. وانطلقوا هم أيضًا في رحلتهم. توقف شدنيمان، مع مرور السنين، عن المشاركة الفعالة في فرقته الخاصة، وأصبح رياضيًا، يهتم بخيوله أكثر من اهتمامه بممثليه. وأدى هذا اللامبالاة في النهاية إلى خروج إيكوف من الفرقة، لأن الكاتب في البداية قد أخذ فن المسرح على محمل الجد، وقد أحرز تقدمًا ملحوظًا كممثل لدرجة أنه أصبح مشهورًا بالفعل. وكان جادًا لدرجة أنه أسس في عام 1753 ما أسماه "أكاديمية الممثلين" (العضوية تتكون من ممثلي الفرقة)، الذين ألقى محاضرات أمامهم، ودرّسهم في تقنية المسرح. لم يأخذه زملاؤه "الأكاديميون"، كما قد يُخمن، على محمل الجد كما كان يتمنى، لكن المهم هو أن إكهوف كان مُلِمًّا بما يفعله. كان يضع أسس التمثيل الطبيعي الألماني الحديث. وكونه رائدًا في هذا المجال جعل الأمر صعبًا عليه، بالطبع.

عندما هجر إيكهوف شدنيمان، انحلت الشركة. ثم جاء الأعضاء الآخرون إلى إيكهوف لقيادتهم. وافق على ذلك، لكنه كره المسؤولية التجارية، فعيّن مديرًا يُدعى كوخ، الذي تولى هذا المنصب لمدة ست سنوات. في نهاية تلك الفترة، لم يعد إيكهوف يتحمل كوخ، فغادر الشركة.

القرن الثامن عشر 213وافق فورًا على خطوبة صديقيه القديمين أكرمان وشريدر. كان ذلك عام ١٧٦٤. أصبح إيكهوف الآن أفضل ممثل في ألمانيا، ولأن زملاءه لم يكونوا أقل شهرة، فقد شكّل الثلاثة ثالوثًا لامعًا من النجوم.

لقد حدث أنه قبل عشرين عامًا من هذا الحدث، كانت صوفيا شرودر طرفًا في مصالحة قصيرة الأمد مع زوجها الموسيقي السكير من برلين، وكانت نتيجة هذه المصالحة ابنًا، فريدريش لودفيج شرودر (مواليد 1744). ثم غرق الزوج في غياهب النسيان، وانضمت صوفيا إلى أكرمان وتزوجته وقامت بجولة معه في روسيا وسويسرا وجميع أنحاء ألمانيا. عندما جاء إيكهوف إليهما في عام 1764، كان شرودر الشاب يمثل في الفرقة. أدرك الرجل الأكبر سنًا على الفور أن شرودر لديه مقومات الممثل العظيم، وبجديته المعتادة شرع في تدريبه. كانا في نفس الفرقة لمدة خمس سنوات، وفي ذلك الوقت تطور الشاب بشكل رائع، على الرغم من أنه تشاجر باستمرار مع مدربه، ورفض بشكل مهين الاعتراف بأنه تحسن على يديه. يبدو أن شرودر قد تلقّى تربيةً سيئةً من أمه، ونتيجةً لذلك، أصبح متغطرسًا لدرجةٍ لا تُطاق. لم يكن أحدٌ سوى إيكوف، المتحمس المتحمّس، ليُكرّس له وقتًا أو جهدًا. في الواقع، عندما ترك إيكوف الشركة، كان ذلك في الغالب لأنه لم يعد يحتمل إهانات شرودر.١

في عام ١٧٦٥، أي بعد عام من انضمام إيكهوف إلى الفرقة، بنى أكرمان مسرحين في هامبورغ خصيصًا لعرض مسرحياته. لم يكن المسرحان جيدين جدًا، ولكنه كانا على الأقل مسرحين، وهو أمر غير مألوف في ألمانيا، حيث كانت معظم العروض تُقام في قاعات مُخصصة لأغراض أخرى. هنا، قدمت الفرقة عروضها بانتظام لمدة عامين تقريبًا، ثم حدث أمرٌ مثير للاهتمام.٨مجموعة من المواطنين البارزين في هامبورغ

قرر بورغ تأسيس أول مسرح وطني ألماني. وبتركيز جهودهم، تمكنوا من استبعاد أكرمان والحصول على عقد إيجار للمبنى. افتُتح في مارس 1767. ولإضفاء دعاية ذكية على المشروع، عيّن المديرون ليسينغ لكتابة مراجعات لجميع إنتاجاتهم فيَ المجلات العامة. كانت مقالات ليسينغ كفؤة للغاية، لكنها لم تكن متفائلة للغاية. شعر الكاتب المسرحي الناقد أن ألمانيا لا تزال تفتقر إلى الوحدة اللازمة لضمان نجاح المسرح الوطني. وكانت مخاوفه مبررة، ففي نوفمبر 1768، أغلق المسرح أبوابه بسبب نقص الدعم الشعبي. في غضون ذلك، طرح ليسينغ بعض الأفكار المثيرة للاهتمام حول الدراما، كان من بينها أن فولتير لم يكن كاتبًا مسرحيًا عظيمًا (2001112)؛كان هناك اعتقاد سائد بأن شكسبير كان كاتبًا مسرحيًا عظيمًا. كان الشاعر الإنجليزي معروفًا بشكل غامض في ألمانيا، من خلال عروض عرضية قدمتها فرق مسرحية إنجليزية، لكنه لم يصبح شخصية مألوفة.

بعد تفكك المسرح الوطني، جاب إيكهوف، الذي كان قد استُبقي كأحد ممثليه، البلاد باحثًا عن أي عمل يجده. وفي النهاية، أصبح مديرًا لمسرح البلاط الصغير في فايمار. وبقي هناك حتى احترق المسرح عام ١٧٧٤. ثم أُوصي به إلى دوق كوبورغ-غوتا، الذي بنى مسرحين صغيرين للبلاط وعيّنه مديرًا. في هذا المنصب، أمضى الممثل العجوز (لم يكن قد تجاوز الستين من عمره، لكن صحته كانت سيئة) السنوات الأخيرة من حياته في سعادة، وتوفي عام ١٧٧٨. وكان آخر دور مثّله هو الشبح في مسرحية "هاملت".

في هذه الأثناء، انضمّ الشاب شرودر، الذي كان رياضيًا وراقصًا وبهلوانيًا بارعًا، إلى فرقة مختلطة من عازفين ألمان وإيطاليين شاركوا في نوع من "كوميديا 7/42 آرتي". وقد حقق نجاحًا باهرًا في هذا النوع، متفوقًا في التمثيل الإيمائي الغريب، وكذلك في فن الارتجال، وهو فن أساسي في النمط الإيطالي.

القرن الثامن عشر 215بعد حوالي عامين من ذلك، عاد إلى هامبورغ، حيث اشتهر، ووجد أن أكرمان (زوج والدته) قد استأنف الإنتاج هناك. بعد ذلك بوقت قصير، توفي أكرمان، وانتقلت إدارة الفرقة إلى شرودر. بعد أن تخلى عن المسرحيات الفرنسية القديمة، تبنى شرودر الدراما الألمانية الجديدة (مسرحيات ليسينغ وغوته على وجه الخصوص)، وقدّم للشعب الألماني واقعيتين جديدتين وحيويتين، واقعيتين ميزتا أفضل الأعمال المسرحية الألمانية منذ ذلك الحين.

في عام ١٧٧٦، انطلق بانطلاقة أكثر إثارةً في مسرحيات شكسبير. كان أول إنتاج له هو "هاملت"، وكان أول إنتاج لهذه المسرحية باللغة الألمانية، على الرغم من أنها عُرضت في ألمانيا من قِبل فرقة إنجليزية متنقلة منذ عام ١٦٢٥. بلغ نجاح "هاملت" حدًا جعله يُنتج إحدى عشرة مسرحية شكسبيرية في السنوات الأربع التالية. لعب بنفسه الأدوار الرئيسية، ويُقال إن أعظم أدواره كان في مسرحية الملك لير. كان عمره آنذاك اثنين وثلاثين عامًا عندما أنتج "هاملت" لأول مرة.

منذ ذلك الوقت، أصبح شرودر أعظم ممثل على المسرح الألماني. في عصره، ابتكر سبعمائة دور، وكان العديد منها شخصيات بارعة في مسرحيات شكسبير وموليير وليسينج وغوته. في عام 1782، قبل عرضًا في فيينا في مسرح بورغ، الذي أسسته الإمبراطورة ماريا تيريزا عام 1741 كمسرح البلاط الثاني، وتغير في عام 1776 بواسطة جوزيف إلى المسرح الوطني الثاني (تقليدًا للكوميديا الفرنسية). بقي شرودر في فيينا لمدة أربع سنوات، حيث حقق نجاحًا باهرًا. في عام 1786، عاد إلى إدارة مسرح هامبورغ، وعمل لمدة اثني عشر عامًا، حيث أسس أفضل فرقة من الممثلين في ألمانيا، وازدهر ماليًا في الوقت نفسه. ثم تقاعد ليعيش حياة رجل ريفي نبيل، وباستثناء فترة وجيزة من المسرح

لم يكن للنشاط في 1811-12 أي علاقة بالمسرح. توفي عام 1816. وبكل المقاييس كان تجسيدًا لكل ما كان ممتازًا في المسرحيات الألمانية في القرن الثامن عشر. لقد فعل للتمثيل في ذلك البلد ما فعله جاريك له في إنجلترا - أنسنه وتفوق عليه. لقد رفع نير التصنع الفرنسي، وكشف عن إمكانيات الواقعية الألمانية الحقيقية. شجع الدراما المحلية من خلال أداء أفضل الأمثلة المتاحة لها آنذاك؛ لقد أعطى الشعب الألماني رؤيته الأولى لقوة وجمال شكسبير - وهي رؤية أصبحت أكثر وضوحًا وعمقًا منذ ذلك الحين، لأن شكسبير لا يزال يُمثل بشكل متكرر على المسرح الألماني أكثر من أي بلد آخر. في السجلات المسرحية يجد المرء اسم "شريدر العظيم". لا يمكن للمرء أن يشكك في ملاءمة هذه التسمية.

كان آخر الممثلين الرئيسيين في ألمانيا في القرن الثامن عشر هو إيفلاند، الذي مثل شرودر، مدينًا بشيء من تميزه للمخضرم القديم إيكوف. كان إيفلاند في الشركة التي تعمل في مسرح كوبورغ-غوتا عندما كان إيكوف مديرًا هناك، وانتقلت هذه الشركة نفسها في عام 1778 إلى 0012121210114 لشغل المسرح الوطني. بعد فترة وجيزة، جاء الشاعر الرومانسي الشاب شيلر إلى مانهايم وعمل لمدة عامين ككاتب مسرحي رسمي للمسرح. في عام 1782 تم إنتاج دراماه الشهيرة والتي أحدثت عصرًا جديدًا، "اللصوص". استمر إيفلاند في هذا الارتباط حتى عام 1796، عندما عُرض عليه منصب في مسرح المحكمة في برلين (منصب يحمل معه ليس فقط أعلى أجر، ولكن أيضًا أعظم شرف على المسرح الألماني). بقي هنا حتى وفاته عام ١٨١٤. كان موضع إعجاب كبير من الملك فريدريك ويليام الثاني، وكذلك ابنه فريدريك ويليام الثالث، الذي اعتلى العرش عام ١٧٩٧. إلى جانب كونه ممثلًا موهوبًا، كان إيفلاند أشهر كاتب مسرحي في عصره. وهو الآن ليس مشهورًا كما هو الحال مع "٩٠١٠١١١١"، لأن شيلر كان...

أمام الناس. كانت مسرحيات إيفلاند بسيطة وواقعية؛ أما مسرحيات شيلر فكانت٢٥٣٥ولدت من الرومانسية التي لم تكن قد اخترقت الحياة الألمانية بعد.

آخر شخصية في المسرح الألماني في القرن الثامن عشر سنتناولها هي يوهان فولفغانغ فون غوته (مواليد 1749)، أعظم أديب أنجبته ألمانيا على الإطلاق. يُذكر أن الممثل إيكوف كان في وقت ما مديرًا لمسرح البلاط في فايمار، وأنه ترك هذا المنصب عندما احترق المسرح عام 1774. كانت فايمار واحدة من الإمارات الصغيرة العديدة التي شكلت ألمانيا في تلك الفترة، والتي أخذت كل منها نفسها على محمل الجد كدولة مستقلة، وأصرت على الاستقلال الفني والفكري والسياسي. تركزت حياة الدوقية في القصر، حيث أقام الدوق الحاكم، كارل أوغست، مع عروسه الشابة ووالدته، الدوقة الأرملة. كان الدوق قد التقى غوته في فرانكفورت، وأعجب به كثيرًا. لذلك دعاه للإقامة في فايمار، وقبل غوته الدعوة. كان ذلك في عام 1775.

على مدى السنوات الخمس التالية، أُقيمت عروض مسرحية ترفيهية في قاعات وحدائق القصر تحت إشراف جوته، وقد كتب العديد من المسرحيات خصيصًا لتناسب المناسبة. مثّل جوته الأدوار بنفسه، وكان يُعتبر كوميديًا جيدًا، لكنه لم يأخذ تمثيله أو وظائفه الدرامية الأخرى على محمل الجد. كان رجلًا ذا اهتمامات متنوعة، وكان في ذلك الوقت أكثر حماسًا للسياسة والدراسة العلمية منه للمسرح. وقد شغل منصبه كمخرج مسرحي بشكل رئيسي لأنه استُقدم إلى هناك لهذا الغرض، واعتمد عليه في معيشته.

في عام ١٧٨٠، بنى الدوق مسرحًا وقاعة رقص مشتركين، وبعد أربع سنوات، تم التعاقد مع فرقتين محترفتين فقيرتين للغاية من الممثلين (معظمهم من النمساويين الإيطاليين) لتقديم عروض فيهما على فترات منتظمة. بين فايمار

218 111قصة المسرحكانت الفرقة تقوم برحلات إلى المدن المجاورة وتكرر مسرحياتها. وقد أعفى هذا جوته إلى حد ما من واجباته، وانطلق إلى إيطاليا لمتابعة دراسته. وفي عام 1790، استدعاه الدوق، الذي أبلغه أن الإيطاليين النمساويين قد غادروا. ولأنه لم يكن مهتمًا بإهانة راعيه إلى حد كبير، فقد أطاع جوته الاستدعاء واستأنف منصبه؛ الذي شغله منذ ذلك الحين لمدة ستة وعشرين عامًا. وسرعان ما تم تعيين فرقة جديدة من الممثلين، ووضع جوته مسؤولاً عنهم. عازمًا على تحقيق أقصى استفادة من الموقف الذي وجد صعوبة في الخروج منه، أعطى الشاعر (الذي كان يبلغ من العمر الآن أكثر من أربعين عامًا بقليل) قدرًا كبيرًا من التفكير في فن التمثيل. ووضع قواعد لتوجيه ممثليه، وتأكد من الالتزام بها دينيًا. بصرامة، اختصر الفنون الأكثر شخصيةً وتشكيليةً إلى مجموعتين من التعليمات العسكرية في دقتها المطلقة، ولم يكن يتسامح مع أدنى انحراف عنها. أما الأزياء والديكورات، فكان اهتمامه بها أقل. أُنجزت جميع عروض عام 11121 قبل أبسط تركيبات الخلفيات والأجنحة.

كانت كريستين نيومان، الممثلة المفضلة لدى غوته، قد بدأت التمثيل لديه وهي في الثالثة عشرة من عمرها، وتزوجت ممثلاً وهي في الرابعة عشرة، وأنجبت طفلين وهي في السابعة عشرة، وتوفيت وهي في التاسعة عشرة. في هذه الفتاة، اكتشف الشاعر والفلسفي مثاله الأعلى للسحر الأنثوي، وكان تأثيرها على حياته قوياً للغاية.

في عام ١٧٩٨، انجذب شاعر درامي آخر، وهو شيلر، إلى فايمار بفضل غوته، وخلال السنوات السبع التي تلت ذلك (توفي شيلر عام ١٨٠٥)، عمل الاثنان معًا في ظل إلهام متبادل. كان شيلر بطبيعته أكثر ميلًا إلى المسرح من غوته، ومن شيلر تعلم غوته الكثير عن روح المسرح. كما تأثر به أيضًا، بعضًا من الرومانسية التي اكتسحت أوروبا في العقود الأولى من القرن التاسع عشر.

القرن الثامن عشر، القرن التاسع عشر. لكن غوته لم يكن يومًا مُلِمًّا بالمسرح. ورغم أن أعظم أعماله الشعرية، "فاوست"، قُدِّمَت بأسلوب درامي، فإن أهمّ سماتها أدبيةٌ لا مسرحية.

في عام ١٨٠٨، قدّم غوته استقالته للدوق. وكان سبب استقالته أنه لم يعد يطيقُ الاستبداد الذي فرضته عليه عشيقة الدوق، كارولين جاجمان، التي جاءت إلى فايمار عام ١٧٩٧ للغناء في العروض الأوبرالية، والتي أصبحت تدريجيًا الشخصية الحاكمة في الدوقية. كان غوته طاغيةً بذاته، ولم يكن يطيقُ التدخل في صلاحياته، ولا سيما من امرأةٍ حمقاء. أُقنع بالبقاء مؤقتًا، ولكن بعد ثماني سنوات، عندما أصرت كارولين والدوق على إنتاج ميلودراما يكون نجمها كلب بودل مُدرّب، ثار وغادر فايمار ولم يعد إليها أبدًا. كرّسَ سنواته الأخيرة للدراسة العلمية، وتوفي عام ١٨٣٢.

كان تأثير غوته على المسرح الألماني الذي كان يتطور ببطء ملحوظًا. أصبحت مسرحياته جزءًا من الدراما الألمانية الكلاسيكية، وحُذف أسلوبه التمثيلي في أجزاء أخرى من البلاد. قامت فرقته بجولات ناجحة في ألمانيا في أوائل القرن التاسع عشر، ونجحت في غرس أسلوبها على عدد كبير من الممثلين الشباب. ويُقال إن الجمود والدقة المتزمتة في التمثيل الألماني حتى اليوم يُعزى إلى نظام غوته.

من المشكوك فيه أن يتم إعطاء مساحة إضافية لمسرح القرن الثامن عشر، ولكن ربما يمكن قول كلمتين فيما يتعلق بتقدم المسرح الروسي والإسكندنافي، وتأسيس المسرح البولندي.

في روسيا، سارت الأمور ببطء. بعد وفاة بطرس الأكبر (عام ١٧٢٥)، أسست ابنته إليزابيث

 المسرح الذي انجذب إليه اثنان من الروس، فيودور٦٥٠٦٤٥٦وإيفان دميتريفسكي، الأول منظم، والثاني ممثل، وهما اللذان يُطلق عليهما لقب أبوي المسرح الروسي. لا شك أنهما يستحقان هذا اللقب، فقبل عهدهما، كانت مسارح البلاط الملكي تعتمد بشكل كلي على الممثلين الأجانب (وخاصة الألمان).

لقد طورت الحركة الدرامية للهواة بين الطبقات العليا تدريجيًا ذوقًا للدراما لدى عدد كبير من الناس، وبحلول منتصف القرن، عندما بذل هذان الرجلان جهودهما، لم يكن المسرح الروسي مثاليًا مستحيلًا. في عام ١٧٦٥، قام دميتريفسكي بزيارة فرنسا وإنجلترا، حيث استوعب المعلومات المسرحية، ويقال إنه تعرف على ديفيد جاريك. وعند عودته إلى روسيا، حمل معه ذخيرة من المسرحيات الفرنسية، وإعجابًا كبيرًا بالتمثيل الفرنسي.

منذ ذلك الحين، تطور المسرح الروسي على غرار القرن الثامن عشر، متعلمًا من الفرنسيين والإيطاليين والإنجليز والألمان ما يجب معرفته عن المسرحيات وإنتاجها. ولا شك أن الزيارات الدورية لفرق الدراما الألمانية وفرق الأوبرا الإيطالية سرّعت هذه العملية. وبحلول نهاية القرن، كان هناك مسرحان خاضعان لسيطرة الدولة في روسيا؛ أحدهما في موسكو والآخر في سانت بطرسبرغ. وأصبح هذان المسرحان هما المعيار، وعندما انتشرت المسارح خلال القرن التاسع عشر في العديد من المدن الإقليمية، تم تقليد هذين المسرحين الرائدين في كل جانب تقريبًا. ويُعتبر من المشكوك فيه ما إذا كان هناك أي شيء محلي قوي عنهما حتى العقد الرابع من القرن التاسع عشر، عندما نشأت الدراما الروسية، ومن المشكوك فيه للغاية ما إذا كانا قد قدما أي مساهمات مهمة في الفن التقني للمسرح حتى نهاية ذلك القرن. ماذا٥٤٤وسوف نناقش في الفصل الثاني ما قدمه المسرح الروسي الحديث للعالم.

الدول الاسكندنافية

في الدول الاسكندنافية، تدور مسرحيات القرن الثامن عشر حول عمل رجل واحد، و(كما هو الحال في إيطاليا خلال نفس الفترة) كان هذا الرجل كاتبًا مسرحيًا. ولد لودفيج هولبرج في بيرغن بالنرويج عام 1684. وبينما كان لا يزال شابًا، أمضى عدة سنوات في إنجلترا، ودرس لمدة عامين في جامعة أكسفورد. ومن إنجلترا ذهب إلى الدنمارك، حيث ألقى محاضرات في الجامعات وكتب الشعر في نفس الوقت. في عام 1722، حصل رجل فرنسي يدعى كابيون على إذن لبناء مسرح في كوبنهاغن. افتُتح المسرح في سبتمبر من ذلك العام بمجموعة من المسرحيات الفرنسية والألمانية. دُعي هولبرج للكتابة للمسرح الوطني الجديد. وعلى الرغم من أنه لم يكتب أي مسرحيات من قبل، إلا أنه كان على دراية بالدراما الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، وكان معجبًا بموليير. قبل الدعوة وفي غضون عامين ونصف قام بتأليف خمسة عشر كوميديا أصلية. منذ ذلك الحين، أصبحت أعماله جزءًا لا يتجزأ من ذخيرة المسرح، واستمر في الإسهام فيه حتى وفاته عام ١٧٥٤. أُجبر هذا المسرح الوطني الدنماركي على إغلاق أبوابه عام ١٧٢٨ (بسبب معارضة البيوريتانيين)، ولكنه أُعيد افتتاحه عام ١٧٤٧. قدّم هولبرغ للمسرح كل ما هو أصيل في طابعه، ولا تزال مسرحياته، التي لا تزال تُقرأ وتُعرض على نطاق واسع، من أهم مساهمات الدول الاسكندنافية في المسرح العالمي.

بولندا

كانت بولندا، فريسة الدول المجاورة الجشعة، بطيئة، لأسباب واضحة، في إنشاء مسرح وطني. كانت لديها تقاليدها في المسرح الشعبي، وخلال عصر النهضة شعرت بالحاجة إلى الدراما الكلاسيكية، لكن النضال من أجل الاستقلال السياسي شغل أفضل طاقاتها في

222 قصة المسرح في ذلك الوقت كانت أغلب الدول الأوروبية تؤسس المسارح من أجل ترفيه مواطنيها.

كان ألبرت بوغوسلافسكي (مواليد ١٧٥٧) هو مؤسس المسرح البولندي، الذي بعد تدريبه في مدرسة كاثوليكية، أصبح خادمًا في منزل كايتان سولتيك، أسقف كراكوف. كان سولتيك عالمًا واسع الاطلاع، وكان من بين اهتماماته الدراما الكلاسيكية الفرنسية. حتى أنه عرض بعضًا من هذه المسرحيات في قصره، وشارك بوغوسلافسكي الشاب فيها. وهكذا انبثقت بذرة المسرح.

لاحقًا، عندما أصبح الشاب جنديًا، راودته فكرة إنشاء مسرح وطني بقوة، مما دفعه إلى ترك الخدمة العسكرية وتأسيس فرقة من الممثلين. وقد شجعه في ذلك وساعده رجل فرنسي يُدعى 100112111. قدّم بوغوسلافسكي توزيعًا أوبراليًا لكوميديا وطنية وأنتجها. ثم ترجم العديد من المسرحيات الأجنبية، وبدأ جولاته الفنية مع فرقته الصغيرة. كان ذلك عام 1783.

نتيجةً لمشروع بوغوسلافسكي الناجح، أمر الملك ببناء مسرحين في كراكوف. اكتمل البناء عام ١٧٩٩، وعُيّن بوغوسلافسكي مديرًا له. استمر في هذا المنصب لمدة خمسة عشر عامًا، وخلال تلك الفترة أتقن تنظيم المسرح، حتى أنه أسس مدرسة درامية مرتبطة به. سرعان ما ظهر المسرحيون البولنديون، وأصبحت الدراما المحلية واقعًا ملموسًا. علاوة على ذلك، حذت مدن بولندية أخرى حذو كراكوف، وفي غضون عامين، ظهرت مسارح في فيلنا وغرودنو وليمبرغ وبوسن.

يُنظر إلى بوغوسلافسكي على أنه بطل وطني، فقد قادته وطنيته الشديدة إلى إطلاق حركة صعبة نحو المسرح والدراما الوطنية. ويُعتقد أنه لولا ريادة بوغوسلافسكي الذكية لكانت بولندا قد...

القرن الثامن عشر 223لقد استغرق الأمر وقتاً أطول بكثير للتخلص من نير الدراما الأجنبية، وكانت الحياة البولندية لتكون أكثر فقراً على جانب التعبير الفني.

خاتمة

في ختام هذا الفصل، يبدو من غير الضروري الإشارة إلى أن القرن الثامن عشر كان عصر الشخصيات البارزة - ممثلين وكتاب مسرحيات ومخرجين. وفيما يتعلق بالطبيعة المادية للمسرح 15، لم تشهد تلك الفترة سوى تقدم طفيف مقارنةً بإنجازات عصر النهضة. ولكن لا يوجد قرن في تاريخ المسرح ينبض بالحياة الإنسانية مثل القرن الثامن عشر. لقد كان مسرح ذلك العصر زاخرًا بالعمالقة.

يجب أن يكون واضحًا أيضًا أنه مع تقدمنا في هذا المخطط، يتسع موضوعنا بسرعة متزايدة. تتضاعف التفاصيل بسرعة هائلة، وبكثرتها تستبعد أي إمكانية للشمول. لذا، يجب أن يكون الاختيار شعارنا. لا يمكن التطرق إلا إلى الشخصيات والأفكار والأحداث الحيوية وبعيدة المدى في تأثيرها.

تم اختيار 1717685

تم سرد قصة صعود الممثلين العظماء في القرن الثامن عشر بشكل جيد في المجلد 0 من كتاب مانتزيوس*تاريخ الفن المسرحي*.تم وصف المسارح الفرنسية والإيطالية والإنجليزية في تلك الفترة بشكل ممتاز في الفصلين الثامن والتاسع من كتاب نيكولاي لوفكرافت*التطوير - ٦٤:077 0 111 مسرح، 0120090210 1 010 15 11 11 2V0711015ك"المسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر*،وآخر هو ثال*شكسبير إلى شيريدان*.هناك عدد لا يحصى من السير الذاتية والمذكرات والانتقادات المتعلقة بتلك الفترة، ومن أهمها: كتاب جولدوني*مذكرات*،تشاتفيلد-تايلوفس*جولدوني: سيرة ذاتية*،سيبرا*اعتذار*، الفارس*ديفيد جاريك*، راي*شيريدان*. **4**

سيرة، وماكلين*مذكرات*. يرد وصف كامل للمرحلة الإنجليزية في كتاب فيتزجيرالد الرابع*تاريخ جديد للمسرح الانجليزي*. قصة مختصرة عن تطور المسرح في روسيا هي:*51175-121 1 10110ع مسار المسرح الروسي الحديث*.

⅛

الفصل الخامس عشر

القرن التاسع عشر

الشروط العامة

ي اسي إن تي يو الا" وو.85 من. ٩٢

atre. Thestoryاتسة عيداي يوايا لذا، فإن السنوات الماضية كانت سنة توسع لا ابتكار. صحيح أن التقدم قد تحقق في مجال المعدات المادية، وخاصةً في مجال الإضاءة، إلا أن المسرح ظل على حاله في الأساس.

المسرح هو في الأساس مؤسستان حضريتان. ومع تطور المدن الكبرى خلال القرن التاسع عشر، زاد عدد المسارح بشكل غير عادي. ففي لندن، على سبيل المثال، لم يكن هناك سوى عشرة مسارح تعمل خلال فصل الشتاء في عام 1807، بينما كان هناك ثلاثون مسارح في عام 1870. وفي باريس حدثت زيادة مماثلة، وخاصة بعد عام 1864، عندما أعيدت حرية المسارح. وقد تم تقليص التوسع الطبيعي في عام 1807 عندما ألغى نابليون الإجراء الذي أقرته الجمعية الوطنية في عام 1791 والذي يسمح لأي شخص بإنتاج مسرحيات شرعية. وفي إنجلترا، تم كسر احتكار دروري لين وكوفنت جاردن للدراما الشرعية في عام 1843 بموجب قانون صادر عن البرلمان، وتم تأسيس حرية المسارح.

نجحت إنجلترا وفرنسا في مركزية حضارتيهما في عواصمهما، مما أدى إلى أن يصبح مسرح لندن هو المسرح الإنجليزي، ومسرح باريس هو المسرح الفرنسي. وكان الأمر نفسه ينطبق على إسبانيا ومدريد، لكن المسرح الإسباني تُرك ١٢٢خلف خلال**225**

تقدم القرن التاسع عشر، وبالتالي يمكن إهماله. في إيطاليا، 2 دولة مكونة من العديد من الدول الصغيرة، ولكل منها مدينتها الرئيسية، لم يكن من الممكن تشكيل مركز كبير، على الرغم من أن هذه الدول كانت ملحومة في منتصف القرن في مملكة. كانت هناك محاولات عديدة لجعل روما قلب الحياة الإيطالية، لكن الاختلافات الطائفية والكبرياء الطائفي يتدخلان. لا تزال مسارح إيطاليا مقسمة بين روما وميلانو وبولونيا والبندقية وجنوة وفلورنسا وتورينو ونابولي وغيرها من مراكز الثقافة التقليدية، 2 نصف دزينة أو أكثر لكل مدينة. في البلدان الناطقة بالألمانية 2 يحصل وضع مماثل إلى حد ما. في السنوات الأخيرة أصبحت برلين العاصمة وهي الآن في المرتبة مع لندن وباريس ونيويورك كواحدة من المدن المسرحية الأربع الكبرى في العالم، ولكن خلال الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر لم تكن أكثر أهمية مسرحيًا من ميونيخ أو دريسدن أو فيينا. في روسيا، تقاسمت موسكو ولينينغراد (سانت بطرسبرغ، بتروجراد) باستمرار الشرف في السباق نحو التفوق المسرحي.

هناك مزايا واضحة في النظام المركزي، ولكن هناك عيوب واضحة أيضًا. توفر المجموعة الكبيرة والمتطورة من رواد المسرح المنتظمين حافزًا للإنتاجات عالية الجودة، وفي الوقت نفسه تخلق منافسة مفيدة بين العديد من المسارح التي تنشأ بشكل طبيعي. لكن هذا الجمهور الكبير نفسه يجعل من الممكن بل شبه حتمي على المدى الطويل، وهو أمر ضار للغاية بالصحة الفنية للشركة المسرحية. بينما تندب إيطاليا افتقارها إلى 2 عاصمة مسرحية، وتعاني من فائض من شركات الجولات من الدرجة الثالثة والرابعة، وكل منها فقير للغاية ومتنقل للغاية بحيث لا يستطيع تحمل تكلفة معدات المناظر الطبيعية اللائقة أو 2 فرقة محترمة، تحتج لندن على الروتين القاتل لإنتاج 2 الذي يُعرض لمدة عامين أو أكثر في مسرح واحد. والعلاج لكلا الحالتين هو نفسه، كما يمكن لأي شخص أن يرى:

القرن التاسع عشر227 مسرح تاريخي، بموقع دائم إلى حد ما. وبالفعل، بقدر ما يتم إجراء تحسينات في تنظيم الشؤون المسرحية، فإنها تُجرى على أساس فكرة الذخيرة. لكن خطة الذخيرة لا تنجح بأي حال من الأحوال. في المقام الأول، إنها مكلفة؛ وفي المقام الثاني، تتطلب روحًا جماعية غير عادية. لدينا 50211 المزيد لنقوله عن هذا الموضوع حاليًا. ومع ذلك، يجب أن يؤخذ في الاعتبار أنه من منتصف القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، كان المسرح يُعتبر في المقام الأول عملاً تجاريًا (أي مؤسسة مربحة)، وعلى الرغم من أن بعض الأفراد تمكنوا منذ القرن الخامس قبل الميلاد من كسب عيشهم من ممارسة الفن المسرحي، إلا أنه في الآونة الأخيرة فقط سيطر الممولون على المسرح وحددوا سياساته.

التغييرات في المسرح المادي

يشير القرن التاسع عشر إلى تكاثر المسارح، لمواجهة النمو الهائل في عدد السكان، وخاصة سكان المناطق الحضرية. كما يشير أيضًا إلى بعض التعديلات في مبنى المسرح نفسه. أولاً وقبل كل شيء يجب ذكر اختفاء المسرح، أو المئزر، كما يُطلق عليه أحيانًا. إن امتداد المسرح إلى القاعة، والذي كان في أيام شكسبير هو المسرح نفسه، ولكنه تقلص في زمن جاريك إلى نصف حجمه وأهميته السابقة، قد تراجع باطراد من عام 1800 فصاعدًا، حتى اختفى تمامًا بحلول نهاية القرن من المسارح الأحدث، ونجا على غرار الملحق في المسارح القديمة. ومع تراجع المئزر حدث بطبيعة الحال، اختفاء أبواب خشبة المسرح، تلك المداخل الدائمة أمام قوس خشبة المسرح وفي أي زاوية منه. بحلول عام 1900، كان مسرح المدينة الحديث يمتلك

2 مسرحًا بإطار الصورة البحتة، مع تجميع الجمهور:.^ أمامها، والصناديق التقليدية إما غائبة بشكل واضح أو غير عملية بشكل مثير للسخرية من وجهة نظر الرؤية. في الواقع، استمرت صناديق المسرح في العديد من المسارح كزينة فحسب، وفي مسارح أخرى كتنازل تقليدي لطبقة المجتمع الراقي، التي لا يرتكز اهتمامها بالمسرح دائمًا على الجماليات.

كان التطور نحو مسرح الإطار مصحوبًا، منطقيًا بما فيه الكفاية، بإعادة ضبط قاعة العرض بأكملها. ومع تحرك المشهد أبعد فأبعد خلف خشبة المسرح، كان لا بد من سحب الجوانب المتطرفة للجمهور نحو المركز، والتخلي تمامًا عن الامتدادات الجانبية للشرفات. أُجريت هذه التعديلات، دعونا نتذكر، في تلك المسارح المصممة بذكاء. استمر عدد كبير جدًا، 2125!، في اتباع مخططات المنازل القديمة، على الرغم من اعتماد مسرح الإطار. لا يزال من الممكن العثور على الكثير من المسارح في أي بلد حيث لا توفر العديد من المقاعد أي لمحة عن المسرح تقريبًا.

خلال القرن التاسع عشر أيضًا، بُذلت الجهود لأول مرة لتزويد المسارح بمقاعد مريحة حقًا. في القرن الثامن عشر، كان الجمهور يجلس على مقاعد صلبة بدون مساند. حوالي عام 1850 بدأوا يستمتعون بالكراسي المنجدة. ومن الغريب، في هذا الصدد، أنه في الوقت الذي تم فيه توفير الراحة للجمهور، تم تقليل مدة العروض بشكل كبير. في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، كان من المعتاد أن تبدأ مسارح لندن الترفيه المسائي في الساعة السادسة والنصف، وتستمر حتى بعد منتصف الليل. غالبًا ما كانت توجد مسرحية هزلية ودراما شكسبيرية كاملة وأوبرا خفيفة على فاتورة واحدة. في بعض الأحيان كان يُسمح للجمهور بالخروج في وقت متأخر يصل إلى الواحدة والنصف صباحًا. كانت النظرية هي أنه يجب تقديم شيء خفيف وغير مهم أولاً، لتسلية البرجوازية

القرن التاسع عشر ٢٢٩ الذين يتوقون دائمًا للحصول على أماكن. أَبقيَت هذه الاستراحة حتى وصول رواد الموضة، الذين تأخروا في تناول الطعام. بعد أن أرهقوا عقول الجمهور ومشاعرهم بالدراما الكلاسيكية لثلاث ساعات أو أكثر، كان على الإدارة أن تُريحهم ربما بساعتين من المرح، وتُعيدهم إلى منازلهم مستيقظين ومبتهجين. بالمناسبة، بعد التاسعة مساءً، خُفِّضت رسوم الدخول إلى النصف. إلا أن الأوبرا الكبرى، فائقة الأناقة، كانت استثناءً لهذا الجدول الزمني، حيث بدأت في الثامنة مساءً.

حوالي عام ١٨٤٠، بدأت بعض المسارح بتقليص عروضها، وفي المسرح الأولمبي بلندن، أوقفت السيدة فيستريس، وهي مبدعة بارزة، عروضها في الساعة الحادية عشرة، مما أثار دهشة الجمهور. وتبعها مدير تلو الآخر، حتى أصبحت هذه القاعدة في النهاية.

من الغريب أن عروض المساء قد اختفت خلال القرن الثامن عشر (مع تطور الإضاءة الاصطناعية)، وكادت أن تُذكر خلال الفترة من عام ١٨٠٠ إلى عام ١٨٥٠. ولكن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبعد سلسلتين من التجارب، عادت إلى الواجهة كعرض إضافي. وقد أطلق عليه الفيكتوريون اسم "عرض صباحي".

كان الاتجاه في إعدادات المسرح خلال القرن التاسع عشر بالتأكيد نحو الواقعية. في الواقع، كان الدافع الواقعي هو الدافع الموجه في جميع فروع الفن المسرحي. سعى كتاب المسرح، ولا سيما من عام 1850 فصاعدًا، بجهود مكشوفة، لالتقاط أجواء وشخصيات الأشخاص والأحداث التي أحاطت بهم. سعى الممثلون، الكوميديون والمأساويون، إلى التخلص من الأسلوب الفني لأسلافهم: الأسلوب المهيب للممثل المأساوي، والحيل التقليدية للممثل الكوميدي، وتصوير الشخصيات التي اختيروا لأدائها بعبارات إنسانية ومقنعة. رسام المشهد، مع قدر كبير

23 قصة المسرح، باستخدام المهارة، وبالصبر والإبداع الذي لا يوصف، تم تصميم المناظر الطبيعية التي تضمن خداع العين الأكثر دهاءً، في حين انشغل ميكانيكي المسرح بأشياء مثل تحويل المشهد، والتأثيرات المذهلة التي كانت في معظمها محاكاة للظواهر الطبيعية.

تم تطوير ثلاثة أجهزة مسرحية ذات أهمية كبيرة: الديوراما، والمسرح الغاطس، والمسرح الدوار. كان الديوراما عبارة عن 2 مشهد طبيعي متحرك باستمرار، والذي عند تشغيله، أعطى الجمهور إحساسًا بالحركة. كان هذا الجهاز قيد الاستخدام في مسرح 1011117 لين، لندن، في وقت مبكر من عام 1820. ربما يكون قد نشأ بسهولة في القارة. يقال إن المسرح الغاطس قد استخدمه الألمان أولاً. 45 يمكن التخمين أنه ترتيب يتم بموجبه خفض الجزء بأكمله من أرضية المسرح الذي تشغله الإعداد إلى الطابق السفلي، حيث تتم إزالة الإعداد و...انزلق إلى مكانه، ثم رفع القسم إلى موضعه مرة أخرى. يسمح هذا الجهاز بإعداد إعدادات كاملة أثناء تقدم المسرحية دون التدخل في الحدث، وبالتالي يقلل من فترات الانتظار بين الفصول. يخدم المسرح الدوار نفس الغرض بطريقتين مختلفتين قليلاً. في هذه الحالة، يجب أن يكون المسرح كبيرًا بشكل غير عادي. يتم قطع قرص ضخم في الأرضية وتركيبه بحيث يدور بسهولة. ثم يتم تمييزه إلى أجزاء، بحيث يتوافق المحيط الخارجي لكل جزء مع عرض فتحة خشبة المسرح. يمكن بعد ذلك إنشاء ثلاثة أو أربعة إعدادات كاملة مسبقًا على القرص، وتشغيل المسرحية بأكملها دون أي تأخير ملحوظ أو عمل في التحول أثناء الأداء. على الرغم من أن المسرح الدوار ظهر لأول مرة في أوروبا في ألمانيا خلال أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنه لا يمكن القول إنه نشأ هناك، لأنه تم استخدامه على مسرح الكابوكي في اليابان قبل أكثر من مائتي عام.

كان معاصرًا لهذه التطورات الميكانيكية هو الارتفاع التدريجي لسقف المسرح. ومع تزايد تعقيد الإعدادات وتجربة المزيد والمزيد من التأثيرات الميكانيكية، أصبح من الواضح بشكل متزايد أن هناك حاجة إلى مساحة علوية. أسهل طريقة للتعامل مع الديكور هي رفعه وخفضه باستخدام الخطوط والبكرات. عند الرفع، يكون بعيدًا عن طريق الجميع، وعند الحاجة يمكن إسقاطه في 2 دقيقة. يتطلب رفع مشهدين طويلين بعيدًا عن الأنظار سقف مسرح مرتفعًا بشكل غير عادي. يتطلب التعامل مع عدد 2 من المشاهد بهذه الطريقة معدات علوية مخططة بعناية ومعقدة إلى حد ما. إن مبنى المسرح الحديث، الذي يبرز في كثير من الأحيان عالياً فوق سقف القاعة، بشبكته المعقدة (الإطار المعدني الذي تُركب فيه البكرات) ومتاهة الخطوط المترابطة، هو نتيجة لهذه الاعتبارات.

تطور إضاءة المسرح

ولكن الأكثر إثارة للاهتمام، والأهم من أي من هذه التحسينات المادية في المسرح، هو تطور الإضاءة المسرحية، ويعود هذا التطور بشكل رئيسي إلى القرن التاسع عشر.

قبل نهاية القرن الثامن عشر، نجح مهندس إنجليزي في تصنيع الغاز بكميات كافية لأغراض الإضاءة، ولكن لم تُجرَ محاولة لتطبيق هذا النوع من الإضاءة على المسرح إلا في عام 1803. في ذلك العام، جُهِّز مسرح ليسيوم بلندن بأضواء الغاز، وكان هذا المصباح الجديد بمثابة كشف للجمهور. ولأول مرة في تاريخ المسرح، أُضيئ المسرح بإضاءة ساطعة بما يكفي لإظهار كل تفاصيل المشهد والحركة، وكل دقة في تعبيرات الوجه. علاوة على ذلك، أصبح من الممكن الآن التحكم في إضاءة المسرح؛ أي تعتيمها أو تفتيحها.

قصة المسرح المسرح عند 7111، حيث تم جلب أنابيب التغذية إلى نقطة 2 6611- تارجيت، حيث يمكن للميكانيكي تقليل أو زيادة تدفق الغاز.

في باريس، تم استخدام الغاز لأول مرة في دار الأوبرا عام .1821هناك، وفي الواقع، في كل مسرح رُكّب فيه نظامان للإضاءة بالغاز، أُنشئت أيضًا وحدة خاصة لتصنيع الغاز. ولم تزوّد الشركات التجارية هذه الوحدة لهذه الأغراض إلا بعد عامين.

كانت الاعتراضات الرئيسية على النظام الجديد تتمثل في تسرب كميات كبيرة من الغاز، مما أدى إلى انبعاث رائحة كريهة في القاعة، وتذبذب اللهب المكشوف بفعل تيارات الهواء. إلا أن هذا العيب الأخير قد تم القضاء عليه عمليًا بإدخال مداخن زجاجية لحماية اللهب. ولم تُصحح الرائحة تمامًا، وإن كانت قد خفت حدتها.

بدأ استخدام جهاز الإضاءة التالي المستخدم في المسارح حوالي عام 1860. كان هذا هو ضوء الجير: مصنوعًا من خلال تشغيل خليط مشتعل من الأكسجين والهيدروجين على كتلة من الجير. الجير، عند تسخينه إلى درجة حرارة معينة، أصبح متوهجًا وأنتج ضوءًا أبيض قويًا. وقد وجد أن هذا يتكيف بشكل رائع مع الإضاءة الموضعية، مثل تلك اللازمة لخلق تأثيرات أشعة الشمس وتيارات ضوء القمر وما إلى ذلك. كما أنه متكيف جيدًا "لتحديد" جزء من المشهد أو الشخصية، وقد أدى هذا الاستخدام إلى ظهور التعبير المألوف "في ضوء الجير". ومن هذا الاختراع، كانت الخطوة السهلة إلى حد ما إلى عباءة الغاز المتوهجة، والتي حلت محل نفث اللهب المكشوف بسرعة.

شهدت الإضاءة الملونة، التي جُرِّبت سابقًا، ولكن بتأثير ضعيف، تطورًا سريعًا. وُضِعَ الحرير وغيره من المواد الشفافة أمام "الجير"، وأُلقِيَت ألوان غنية على خشبة المسرح. وكان هنري إيرفينغ، مدير أعمال الممثلين الإنجليزي الشهير في أواخر القرن التاسع عشر، من أوائل من استخدموا الإضاءة الملونة بفعالية.

أجريت تجارب على الكهرباء في المختبرات في أوائل القرن، ولكن أول تسجيل لتأثير كهربائي على المسرح هو تمثيل شروق الشمس في أوبرا باريس عام 1846، عندما تم دمج قوس وعاكس لإلقاء شعاعين من الضوء على شاشة حريرية. لعدة سنوات بعد ذلك، تم توظيف الميكانيكا في الأوبرا لتجربة التأثيرات الكهربائية. كان البرق وقوس قزح والضوء الكاشف الكهربائي ثلاثة من نتائج هذه التجارب. في عام 1879، اكتُشف أن اللوحات المعلقة في بهو الأوبرا كانت تُدمر بواسطة أبخرة مصابيح الغاز، وقد أدت هذه الحالة الطارئة إلى تركيب نظام كامل من المصابيح الكهربائية المتوهجة في عامي 1880 و1881 - وهو أول تركيب لمثل هذا النظام في أي مسرح.

في عام ١٨٨٢، أُقيم في ميونيخ معرضٌ للتقنيات الكهربائية، وكان من أبرز سماته مسرحٌ نموذجيٌّ مُضاءٌ بالكامل بالكهرباء. استُخدمت شاشاتٌ ملونةٌ مع مصابيح المسرح، وإضاءةٌ منتشرةٌ أو غير مباشرةٍ في قاعة العرض. كان تأثير هذا العرض مُلفتًا لدرجة أنه في سبتمبر من العام نفسه، وفي مؤتمر مديري المسارح، صدر تقريرٌ يُؤيد تركيب الكهرباء في جميع المسارح والقاعات العامة. وقبل نهاية العام، كان مسرح سافوي في لندن قد نفّذ مثل هذا التركيب، وكذلك مسرح بيجو في بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

بعد بضع سنوات، أُدخلت هذه الإضاءة، التي أحدثت ثورة في عالم المسرح، إلى حيز الوجود بفضل اختراع المقاومات المتغيرة، أو "المخفتات"، التي تُمكّن المُشغّل من التحكم بسهولة وسلاسة في تدفق الكهرباء عبر مختلف الدوائر، وتتيح تدرجات لا نهائية من الضوء في أي نقطة على خشبة المسرح أو في قاعة العرض. وغني عن القول أيضًا، أنه تم مؤخرًا ابتكار أنواع لا تُحصى من وحدات إضاءة المسرح الكهربائية:

الأضواء؛ أضواء الحزمة، والحدود، والفيضانات، وما إلى ذلك، يتم تشغيلها من كل زاوية يمكن تصورها، مما يمنح مجالًا غير محدود لكهربائي المسرح.

لنتحدث الآن عن بعضٍ من أعظم ممثلي القرن التاسع عشر. قائمتنا لا تشمل الكثيرين، لكنها لا بد أن تشمل أولئك الذين هيمنت مسيرتهم المهنية على الأساليب المسرحية في تلك الفترة، والذين لا تزال أسماؤهم تُذكر أينما نُوقش فن المسرح.

شخصيات المسرح الإيطالي

في إيطاليا٤٧٥كان لويس بيلوتي بون (1810-1883) وغوستافو مودينا (1803-1863) من رواد هذا القرن. كانا رائدين بمعنى أنهما سعى كلاهما لاختيار الممثلين المناسبين.\من الأساليب القديمة للتمثيل الإيطالي، ولإنشاء مسرح واقعي. تأثر بيلوتي بون بشكل مباشر بفرقة ميناردييه الفرنسية، التي جابت إيطاليا حوالي منتصف القرن، وقدمت مثالاً بارزًا على التمثيل الجماعي المثالي. عانت الإنتاجات الإيطالية حتى الآن بشدة من نظام النجوم، حيث قدم الممثل الرئيسي أداءً فعالاً ولكن مبالغ فيه، بينما كان بقية الفرقة يمثلون بطريقة هشة للغاية. على العكس من ذلك، قدمت الفرقة الفرنسية الزائرة عروضها كوحدة، وكانت هذه الوحدة تابعة تمامًا للدراما نفسها. ونتيجة لذلك، أصبحت المسرحيات الواقعية الجديدة التي ظهرت فيها (أعمال دوماس 5/70 وأوجييه) تمثيلات مقنعة للغاية للحياة. لم يكن هناك في إيطاليا في ذلك الوقت لا مجموعة من المسرحيات الواقعية الحديثة ولا مدرسة للممثلين الواقعيين. أسس بيلوتي بون مثل هذه الفرقة، وسرعان ما كان مصدر إلهام لكتاب مسرحيين جدد.

في الوقت نفسه، أو ربما قبل ذلك بقليل، كان مودينا يسعى جاهدًا، بدافع الغريزة أكثر منه بتأثير خارجي، لتحقيق شيء مماثل جدًا في أسلوب التمثيل والإنتاج. قدّم أعمالًا واقعية مستوحاة من حقبة زمنية.

على المسرح الإيطالي، وسعى إلى التأثير الطبيعي في أدائه وفي أداء زملائه. تخلى عن أسلوب التمثيل الكوميدي النشط والعنيف، الذي نشأ في-أسلوبٌ ثقيلٌ ومتكلفٌ للمأساة الكلاسيكية. لم يُجسّد مُثُلاً حديثًا في فنه فحسب، بل نقلها إلى كثيرين غيره، من بينهم ممثلان عظيمان، هما توماسو سالفيني وإرنستو روسي. كان 521171111، الذي امتدت حياته إلى معظم القرن العشرين وامتدت إلى عصرنا (وُلد عام 1829 وتوفي عام 1913)، الشخصيةَ المهيمنة على المسرح الإيطالي لخمسين عامًا، وكان أحد أبرز مُفسّري الأدوار المأساوية لشكسبير.

بالتوازي مع 521771111، وبنفس القدر من العظمة، كانت أدي-إيادي ريستوري (1822-1906)، التي امتازت بمزيج من الجاذبية الفطرية والنبل والذكاء الاستثنائي، كأي ممثلة في القرن الثاني. وُلدت لأبوين ممثلين، ونشأت على المسرح، وفي سن الخامسة عشرة أصبحت بطلة مشهورة. خلال مسيرتها الفنية، قدمت عروضها في جميع الدول الأوروبية الرئيسية، ورسخت مكانتها كممثلة رئيسية في ذلك الوقت.

تجلّت كل هذه الريادة في شخصية إليونورا دوز (1859-1924)، وهي أيضًا ابنة المسرح. بلغت دوز ذروة قوتها في الوقت الذي كانت فيه الدراما الواقعية الحديثة في أوجها، أي في العقد الأخير من القرن العشرين. كانت هذه مصادفة سعيدة للغاية، على أي حال.ءلقد أثّرت دوز فيّ وجعلت أعمالها صادقة وجميلة للغاية. ليس لأنها اقتصرت على دراما إبسن التقليدية؛ بل لأنها كانت بارعة في المأساة الشعرية أيضًا؛ ولكن من حسن الحظ أن الواقعيين لديهم مترجم قادر على الارتقاء بنثرهم إلى آفاق روحية، وفي الوقت نفسه، يحافظ بشكل رائع على صدقه مع الواقع. دفع تمثيل دوز حتى أقسى النقاد إلى الصمت أو إلى مديحٍ مُبهج. كانت قادرة على...

تمت الجلسة من أروع الفنون، وأروع التدرجات، وتنوع لا حصر له في القدرات التعبيرية. لقد تفوقت على كل ممثلة حية أخرى، واجتمعت مثاليتها السامية مع تقنيتها الفائقة لتجعلها تجسيدًا لعالمين مثاليين.

برز ثلاثة رجال كقادة للمسرح الإيطالي في نهاية القرن: إرميتي زاكوني، وإيرميتي نوفيلي، وجيوفاني غراسو. اشتهر زاكوني ببراعة التفاصيل الواقعية، وكان لسنوات عديدة الممثل الرئيسي مع دوزي. أما نوفيلي، الذي وُلد مبكرًا بما يكفي لتلقي ست سنوات من الدراسة مع بيلوتي بون، فقد أصبح أبرز ممثل شخصيات في مسرح وطنه، وظهر في جميع دول الغرب. في عام ١٩٠٠، بذل جهدًا شجاعًا لمنح إيطاليا مسرحًا وطنيًا بتأسيسه في روما.2فرقة مسرحية دائمة، على غرار فرقة "فرانجيز" (6001601). إن فشل المشروع لا يقلل من أهمية محاولته. لم تكن إيطاليا مستعدة لمثل هذا المسرح. غراسو، الصقليّ، لم يُقدّم عروضه إلا في موطنه الأصلي حتى عام 1903، حين ذهب إلى روما وأحدث ضجةً واسعةً على الفور. لاحقًا، سافر إلى الخارج، ومع فرقته الخاصة، اكتسب شهرةً عالمية. يتفوق في الدراما الريفية، حيث يُبرز أسلوبه الديناميكيّ الناريّ ببراعة. يُقال إن أسلوبه غريزيّ أكثر منه مكتسب، وهو فعّالٌ بشكلٍ خاص.

الإيطاليون، بحسب المطلعين، ممثلون بالفطرة. يتمتعون بطبيعتهم العاطفية، وأصواتهم الموسيقية القوية، وأجسادهم المعبرة، مما يُلبي بشكل طبيعي المتطلبات الأساسية للمسرح. يكمن ضعفهم في ميلهم إلى المبالغة في التمثيل، والانجراف وراء العاطفة، والانغماس في المبالغة في التمثيل المسرحي. هذا الميل ليس ضارًا جدًا بالأوبرا (موطنهم)، ولكنه غالبًا ما يُفسد المسرحيات الحديثة التي يكون فيها العقل هو الأسمى، أو على الأقل يُبرز فيها بنفس القدر.



From *Theatre Arts Magazine.*

طبق (2): جريمالدى في دور التنين الجريء.

بالعاطفة. وعندما خفّت حدة النار الإيطالية، كما حدث في دوزي، على سبيل المثال، أصبحت روحًا مثالية للمسرح.

شخصيات المسرح الفرنسي

من المسرح الفرنسي في تلك الفترة، يجب أن نذكر اثنين فقط من الممثلين. يجب أن يتصدر القائمة فريدريك لوميتر (1800-1876)، لأن شهرته هي الأعظم. خدم لوميتر فترة تدريبه في مسارح باريسية صغيرة، وظهر لمدة مرتين مع فرق البانتومايم، التي مثلت بقاء الكوميديا الإيطالية. لكنه لم ينجح تمامًا في هذا الخط للسبب المذكور أنه لم يستطع الدخول على حبل مشدود، وأصر ممثلو البانتومايم على مثل هذا الدخول المذهل لكل شخصية. حصل لوميتر أخيرًا على أدوار صغيرة ليلعبها في أوديون، وذهب لاحقًا إلى 1111811- كوميك، وهو مسرح متخصص في الميلودراما ومسرحيات الرعب. سجل هنا أول نجاح كبير له، وفي غضون عامين أصبح الممثل الرومانسي الأكثر تميزًا في باريس. عاد إلى أوديون مرة أخرى، وقام ببطولة مسرحيات فيكتور هوغو، ووصل فيها إلى قمة الشهرة. مثل إدموند كين، معاصره الإنجليزي، كان ذا طبع جامح، وكان يُدمن الخمر بشراهة. ومثل كين أيضًا، كان رمزًا للحركة الرومانسيةً في أوائل القرن التاسع عشر.

بينما كان لوميتر يكتسب شهرة في مجال الميلودراما الرومانسية، كان ممثل آخر، جان غاسبار ديبوراو (1796-1846)، يعمل في نوعين مختلفين تمامًا ليحصل على مكانة مرموقة لا تقل عنه. جاء ديبوراو إلى باريس مع فرقة والده البهلوانية، وفي عروض البانتوميم الفرنسية، شق طريقه إلى قمة مهنة التهريج. ورغم موهبته في التمثيل، إلا أنه تخصص في شخصية بييرو، وطبع ذلك في الذاكرة.

٢٣٨ قصة دوره المسرحي، الذي اتسم بطبع وسلوكياتٍ رافقته طويلاً بعد وفاته. على يد بييرو، لم يعد مجرد مهرج، بل تحول إلى شخصية شعرية مأساوية - مخلوقٌ يتسم بالجدية الكئيبة، بعمقٍ ودقة. لا تزال آثار هذا البييرو باقية في نسخنا من الهارليكويناد. وقد استمر هذا التقليد، وإن لم يكن بنفس النجاح، على يد تشارلز ديبوراو، ابن الممثل الكبير.

في المأساة الكلاسيكية والكوميديا الراقية، قدّم النصف الثاني من القرن اسمين عظيمين، مونيه سولي (1841-1916)، وكونستانت كوكولين (1841-1909). كان الأول أقوى وأنبل كاتب تراجيدي على المسرح الفرنسي منذ تالما؛ بينما تفوّق الثاني في الكوميديا الواقعية والرومانسية. كان أعظم ممثل لكوكولين سيرانو دي برجراك في مسرحية تحمل الاسم نفسه، والتي كتبها له إدموند روستان خصيصًا، وعُرضت لأول مرة في مسرح بورت سان مارتن في باريس عام 1897.

بين الممثلات الفرنسيات في القرن، ثلاث هن من يتفوقن على شقيقاتهن. هؤلاء هن الآنسة راشيل (1821-1858)، والسيدة ريجان (1856-1920)، وسارة برنارد (1844-1923). اشتهرت راشيل ببلاغتها الرائعة (التي يقدرها الفرنسيون دائمًا) وتفسيراتها المتوازنة تمامًا لدراما راسين. لمدة خمسة عشر عامًا كانت الملكة الحاكمة للكوميديا الفرنسية، وفي عام 1855 شرعت في جولتين في أمريكا، تحت إدارة أعمال شقيقها، الذي رأى إمكانيات الثروة في المشروع. كانت فرقتها، التي ضمت ثلاثًا من شقيقاتها، أول من قدم عروضًا في أمريكا بلغة أجنبية، وعلى الرغم من أنها لم تجني مكافأة مالية ضخمة، إلا أنها جذبت قدرًا كبيرًا من 211104. بعد عدد من العروض في نيويورك وبوسطن ومدينة أو مدينتين أخريين، الآنسة. أصيبت راشيل بنزلة برد تطورت إلى مرض السل، مما أدى إلى وفاتها المبكرة بعد فترة وجيزة من عودتها إلى باريس.

كانت السيدة ريجان امرأةً مثقفة. تميّز أداؤها التمثيلي ببراعةٍ لافتة وواقعيةٍ فائقة. خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، أبدت اهتمامًا بالغًا بالدراما الجديدة لبيك وغيره من الواقعيين الفرنسيين، وقدمت لهم خدمةً لا تختلف عن تلك التي قدمتها دوس.

برنهارد هو بالطبع، اسم أكثر ألفة للقارئ العادي. "سارة الإلهية"، كما كانت تُعرف لدى وكلاء الدعاية، عاشت حياة محمومة وفضيحة، لكنها نالت إعجاب العالم أجمع بمهارتها المسرحية. كانت براعتها مذهلة، وشجاعتها غير محدودة، وطاقتها الحيوية لا مثيل لها. طوال حياتها الطويلة كانت عاملة لا تعرف الكلل في المسرح، ليس فقط كممثلة ولكن كمديرة. لعبت كل أنواع الأدوار، من كاميل إلى هاملت، ونجحت دائمًا تقريبًا في خلق الإحساس. كانت تتمتع بإتقان مطلق لحيل التمثيل، وكانت ماهرة بشكل خاص في استخدام صوتها، الذي كان له نطاق غير عادي. ما كانت تفتقر إليه هو الإخلاص والعمق الروحي. كانت في نواحٍ عديدة نقيض دوس. كان فن دوس مضاءً بلهب أبيض؛ وفن برنهارد بنار حمراء.

81801411175 من المسرح الألماني

قليلٌ من أسماء المسرح الألماني في القرن التاسع عشر اكتسبت أهميةً عالمية. من بين الممثلين-المديرين الذين أثروا في مسار التمثيل والحرفية المسرحية الألمانية، يمكن ذكر إيفلاند (الذي سبق تناوله في الفصل السابق)، الذي حارب في السنوات الأولى من القرن مدرسة "الفن المسرحي" (أو "الفن المسرحي")، ووضع أسس المخرجين المعاصرين في المسرح الوطني ببرلين؛ وجوزيف شريفوغل (١٧٦٨-١٨٣٢)، أحد أتباع إيفلاند، ومدير مسرح بورغ في فيينا؛ وكارل إيمرمان (١٧٩٦-١٨٤٠)، مؤسس مسرح دوسلدورف؛ وهاينريش لوب (١٨٠٦-١٨٨٤)، من فيينا ولايبزيغ.

وكان من بين هؤلاء الفنانين: لودفيج تيك (1773-1853)، مدير مسرح المحكمة في دريسدن، ومؤيد قوي للأصالة والحرية في التمثيل؛ ولودفيج ديفرينت (1784-1832)، الممثل الرومانسي بامتياز.

ظهر ديفرينت لأول مرة في عام 1804، وحقق نجاحًا فوريًا. لعب بشكل رئيسي في بريسلاو وبرلين وفيينا، وكان مفضلًا للغاية في كل مكان، لأنه جسد روح الرومانسية التي كانت مشحونة بالهواء. على غرار كين من إنجلترا وليمتر من إيرانس، عاش بوتيرة محمومة، وشرب نفسه حتى الانهيار والموت المبكر. كانت الرومانسية الإنجليزية والفرنسية أصنافًا محمومة بما فيه الكفاية، لكن النوع الألماني كان مهووسًا. كان ديفرينت، الذي يمجد تمثيل الشيطاني والغريب، مولعًا بأدوار فالستاف وشيلوك والملك لير. ومع ذلك، كان تقليد لير ضغطًا كبيرًا على طاقاته لدرجة أنه لم يستطع تجربته كثيرًا. كان هذا التمثيل الكامل الروح انحرافًا عنيفًا عن المبادئ الكلاسيكية، وكان بعيدًا جدًا عن المبادئ الواقعية الأحدث، ولكنه كان ظاهرة مفهومة عند النظر إليها في ضوء الوقت والبيئة التي نشأ منها. لقد كانت محاولة يائسة لتحرير أكثر الدوافع نشوة للإنسان تمامًا؛ وخلفها كان مفهوم قوي، وإن كان غامضًا، عن السمو. إن الروح التي حركت ديفرينت قبل مائتي عام ليست غير محسوسة تمامًا في ألمانيا الحديثة، على الرغم من أن نهاية القرن جلبت موجة كاسحة من الواقعية، والتي لم تؤثر فقط على أسلوب التمثيل، بل حولت العبقرية الميكانيكية للشعب الألماني إلى حساب ممتاز. سيتم مناقشة شخصيات هذه الحركة الواقعية: براهم، ورراينهاردت، وآخرين، لاحقًا.

الشخصياتمن المسرح الإنجليزي

|عندما ننتقل إلى الشخصيات المشهورة في المسرح الإنجليزي في القرن التاسع عشر فإننا نشعر بالحرج من عددهم| ولكن بما أن هذا الكتاب مكتوب في المقام الأول للقارئ الأمريكي، وبالنظر إلى أن المسرح الأمريكي هو فرع من المسرح الإنجليزي، يبدو من المبرر تخصيص قدر كبير إلى حد ما من المساحة للممثلين والمديرين اللندنيين الذين تشكل حياتهم المهنية جزءًا مهمًا من تقاليدنا المسرحية.

يبدأ الحفل باسم لامع: إدموند كين. وُلد عام 1787، وهو الابن غير الشرعي لآن كاري، الممثلة الثانوية، التي تركته نصف متجمد على عتبة باب منزله عندما كان عمره ثلاثة أشهر، وقد حقق أعظم الممثلين الرومانسيين على الإطلاق ظهورًا مثيرًا على مسرح العالم. وقد اعتنت به الممثلة الخيرية ولكن الغامضة المسماة الآنسة تيدسويل، وممثلون آخرون مرتبطون بمسرح 9911117 لين. وقد تبناه لاحقًا موسى كين، وهو بطن متكلم وممثل استعراضي متجول، والذي ربما كان والد الصبي، وتعلم منه حيل المسرح، بما في ذلك المبارزة والمشي على الحبل المشدود وتمثيل مسرحيات شكسبير.

كان إدموند طفلاً جريئًا. كان يهرب كثيرًا لدرجة أنه أُجبر على ارتداء طوق كلب عليه عبارة "مسرح دروري لين". في سن الثامنة، اختفى من لندن، وعُثر عليه في ميناء فرنسي، حيث نزل كمسافر متخفي.

عندما كبر، أصبح ممثلًا متجولًا، ومهرجًا، وهاملت. كان قادرًا على أداء أي عمل مطلوب من الممثل، ومع ذلك كان كل ما فعله يتميز بالأصالة. في سن العشرين، تزوج الآنسة تشامبرز، ولعبا معًا في مسارح المقاطعات، وكسبا عيشهما بالكاد. في النهاية، لفت انتباه مديري المسرح في لندن، وظهر لأول مرة في مسرح دروري لين في السادس والعشرين من عام.

٢٤٢ قصة المسرح، يناير ١٨١٤. كان دوره شايلوك. باستثناء ثقته بنفسه، كانت الظروف غير مواتية. كان ممثلو مسرح دروري لين عدائيين، وكان الجمهور قليلًا وغير مبالٍ. حتى زوجته لم تستطع الحضور؛ كان عليها البقاء في المنزل ورعاية طفلهما.

لكن كين كان كهربائيًا، وأدفأ الجمهور البارد. في الواقع لقد أثاروا حماسهم. كان هذا أعظم ظهور لأول مرة في لندن منذ جاريك. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ أن أحد أفراد هذا الجمهور المذهول كان الناقد البارز ويليام هازليت. كان قد وعد كين، في حالة نجاح تجربته، براتب ستة جنيهات إسترلينية لمدة أسبوعين. في اليوم التالي عُرض عليه عشرون جنيهًا إسترلينيًا. في دروري لين، لعب بعد ذلك الأدوار العظيمة على التوالي: • ريتشارد الثالث، هاملت، عطيل، ماكبث. كانت شخصياته حية ومثيرة وجديدة. لقد مثل "بالإلهام"، مستحضرًا ذكرى جورج فريدريك كوك، لكنه تفوق في التألق والعاطفة حتى على ذلك الرومانسي الناري. شهد الشاعر كولريدج أن "رؤية كين يلعب مثل قراءة شكسبير بومضات البرق". لقد انتصر ليس فقط في الكلاسيكيات العاصفة، ولكن في الميلودراما الجديدة، المليئة بالكآبة القوطية والجريمة السرية.

كان نجاحه، فنيًا وماليًا، باهرًا. كسب خلال سنواته الثلاثة عشر الأولى في لندن أكثر من مئتي ألف جنيه إسترليني (وكان مليونا دولار مبلغًا ضخمًا قبل مئتي عام). في الواقع، كان هذا المبلغ يفوق قدرة كين. عاش حياةً رغدة، وأفرط في الشراب، وأخيرًا تورط في فضيحة جنسية أبعدته مؤقتًا عن جمهور لندن، وأدت إلى جولته إلى أمريكا (182؟). عاد إلى الظهور في شارع 9011117 لين عام 1827، وغُفر له وحظي بإعجاب الجمهور.

في هذه الأثناء، أصبح ابنه تشارلز ممثلًا، رغمًا عن والده. وبذلك، وجد أنه من الممكن إعالة والدته التي هجرها والده. أما كين الأب، فقد أصبح الآن منفصلًا عن زوجته وابنه، وتتدهور صحته بسرعة، فقام بالتمثيل بشكل متقطع في مسرحيات مختلفة.

القرن التاسع عشر 243المسارح، لكنه كان غير منتظم في عاداته وضعيفًا جدًا جسديًا للحفاظ على مجده السابق. كان ظهوره الأول على المسرح في 25 مارس 1833، في كوفنت غاردن، حيث كان تشارلز يعمل آنذاك. بناءً على اقتراح الإدارة، تم ترتيب إنتاج خاص لمسرحية "عطيل"، حيث لعب كين الدور الرئيسي وابنه ياغو. وقرب نهاية المسرحية، انهار الرجل الأكبر سنًا وسقط متشبثًا بتشارلز قائلاً: "أنا أموت ـ تحدث إليهم نيابة عني". تم إسقاط الستار، وتم أخذ الممثل التراجيدي المكسور إلى المنزل. توفي بعد شهرين، عن عمر يناهز ستة وأربعين عامًا، وكان في الواقع رجلاً عجوزًا ومنهكًا.

لم يكن تشارلز كين ممثلاً كوالده، لكنه كان منتجًا بارعًا. من عام ١٨٥٠ إلى ١٨٥٩ أدار مسرح الأميرة، وقدّم مسرحيات شكسبير بأسلوبٍ مميز. كانت طريقته في عرض هذه المسرحيات ببذخ قدر الإمكان، مع التأكيد في الوقت نفسه على الدقة التاريخية. وفي هذا ناقض بشدة، 71صموئيل فيلبس، معاصره، الذي مثّلت عروضه الشكسبيرية في سادلرز ويلز نجاحاتٍ تمثيلية، لكنها كانت بسيطة في الإخراج. ويُنسب الفضل أيضًا إلى تشارلز كين في إعادة الطبقات العليا إلى المسرح الرسمي، وبالتالي تجديد ازدهار المسرح. دعمت الملكة فيكتوريا، على عكس أسلافها المباشرين على العرش البريطاني، الدراما، وابتداءً من عام ١٨٤٩، عُرضت سلسلة من المسرحيات في قلعة وندسور تحت إشراف تشارلز كين. بعد أن أنهى كين إدارته لمسرح الأميرة عام ١٨٥٩، شرع في جولتين طويلتين في أمريكا وأستراليا. توفي في إنجلترا عام ١٨٦٨.

كانت الممثلة الأكثر إثارة للاهتمام في النصف الأول من القرن هي السيدة فيستريس (المولودة باسم إليزا بارتولوزي عام 1816، وتزوجت عام 1813، وهي في السادسة عشرة من عمرها، من السيد أرماند فيستريس، راقص الباليه الشهير). كانت هذه الشابة راقصة بارعة، ومغنية أوبرا ممتازة، وممثلة ناجحة. ظهرت لأول مرة عام 1815 في الأوبرا الإيطالية.

٢٤٤ قصة المسرح، وحققت نجاحًا فوريًا. في عام ١٨١٩، انفصلت عن السيد فيستريس، وانضمت إلى فرقة دروري لين، حيث حظيت بشعبية هائلة، لا سيما في ما يُسمى بـ"أدوار السراويل القصيرة". في الوقت نفسه، اكتسبت سمعة سيئة، ويُخشى أنها كانت محبوبة الكثير من عشاق لندن.

في عام 1831 تولت السيدة فيستريس إدارة المسرح الأولمبي الصغير، حيث أنتجت الأوبرا والبورليسك والمهزلة الموسيقية: وفي هذه قلدت الاستعراضات الفرنسية أو الحماقات. لم تستطع تقديم دراما شرعية، لأن دروري لين وكوفنت جاردن لا يزالان يحتكرانها. كان في شركتها جون ليستون، أبرز الكوميديين المنخفضين في ذلك الوقت، وفي عام 1835 انضم إليها تشارلز 012102675 الأصغر، الذي تزوجته في عام 1838. شعر هذا الشاب، الذي اشتهر والده بمونولوجاته ورسوماته الشخصية، أن السيدة فيستريس كانت لديها الشركة الوحيدة في لندن التي قدمت إمكانيات جذابة للكوميديا الخفيفة الحقيقية. لا شك أن إنتاجاتها كانت جديدة في روحها. كانت ذكية وساخرة ويهيمن عليها ذوق ممتاز. تمنى ماثيوز تجنب الخطوط القديمة للتمثيل الكوميدي، واستبدالها بأسلوب يعتمد على ملاحظة الحياة المعاصرة. لقد تحققت رغبته، وقدم بالفعل لجمهور لندن نوعين من الكوميديين الذين كانت أناقتهم وذكائهم متناقضة بشكل ملحوظ مع المهرج العجوز الفظ.

قام فيستريس و0120678 بجولة في أمريكا فور زواجهما، وعند عودتهما إلى لندن عام 1839، تولّيا إدارة مسرح كوفنت غاردن، حيث كان لهما، بالطبع، حرية تقديم مسرحيات مشروعة. في الأولمبيك، اعتمدا بشكل رئيسي على المؤلفات الدرامية الجديدة لجيه. آر. بلانش، وهو كاتب متعدد المواهب، لم يُخرج فقط عشرات من عروض البورليسك والفانتازيا والأوبريتات، بل كان أيضًا خبيرًا بارزًا في الآثار، وكان له تأثير كبير على منتجي لندن في ذلك الوقت فيما يتعلق بالأزياء والديكورات المناسبة. في

القرن التاسع عشر 245 كوفنت جاردن، فيستريس وماثيوز جلبوا إلى أعين الجمهور الكاتب المسرحي الشاب، ديون بوكيكو (182 - 1890)، أحد رواد الدراما الواقعية الرئيسيين، والذي كان نجاحه الأول هو "تأمين لندن"، 1841.

لم يكن مشروع كوفنت جاردن ناجحًا جدًا، ومع ذلك، تم التخلي عنه في عام 1842. بعد ارتباطات مختلفة، تولى فيستريس وماثيوز إدارة الليسيوم، حيث تخصصوا من عام 1847 إلى عام 1854 مرة أخرى في عروض البورليسك والعروض المبهرة. تقاعدت السيدة فيستريس في عام 1854 بسبب المرض، وتوفيت بعد ذلك بعامين. تخلى ماثيوز عن الليسيوم في عام 1855، وبعد ذلك بعامين قام بجولة أمريكية، وجد خلالها زوجة أخرى. عاد إلى لندن، واستمر في التمثيل في مسارح مختلفة لمدة عشرين عامًا أخرى. مع اقتراب نهاية حياته، كان أسلوبه في التمثيل، الذي كان ثوريًا في الثلاثينيات، يُعتبر قديم الطراز إلى حد ما. لقد عفا الزمن على الواقعية، وباتت الواقعية الأحدث.

في مجال المأساة، قاد ويليام تشارلز ماكريدي (1793-1873) هذا المجال، حيث بدأ مسيرته المهنية في لندن في كوفنت جاردن عام 1816، أي قبل عام من تقاعد جون فيليب كيمبل من إدارة ذلك المسرح، تاركًا إياه في أيدي تشارلز وفاني كيمبل، شقيقه وابنة أخته. كان ماكريدي هو المدافع عن تقليد بيترتون-كيمبل، على الرغم من أنه جمع بين كرامة تلك الطريقة، وبعض شغف كين، والبساطة والواقعية للممثل الفرنسي تالما، الذي شاهده في باريس. لقد كان مزيجًا غريبًا، وبالتالي، من العديد من الأساليب، وبينما كان يفتقر إلى الخيال الإبداعي اللازم للأصالة، إلا أنه كان يتمتع بذكاء جيد، وحول تجربة الآخرين إلى حساب جيد. في عام ١٨٢٣، غادر كوفنت غاردن إلى دروري لين، وبقي هناك حتى عام ١٨٣٧، عندما عاد إلى كوفنت غاردن مديرًا. في مسرحيات شكسبير، وفي مسرحيات بولوير-ليتون الجديدة، حقق نجاحًا فنيًا، لكنه فشل ماليًا، وفي غضون عامين انتقل إلى...

246 قصة المسرحهاي ماركت، ثم إلى شارع 11111، حيث كرر فشله. محبطًا، قام بجولة أمريكية أخرى، ومثل أيضًا في باريس. في هذه الرحلة الثالثة إلى أمريكا، تشاجر مع الممثل التراجيدي الأمريكي، إدوين فورست، الذي اتهم ماكريدي بتحريض جمهور لندن على الهمس لأداء فورست لماكبث. كان الشعور قويًا لدرجة أن ماكريدي اضطر إلى مغادرة أمريكا على عجل وفي سرية. عاد المخضرم إلى لندن وقدم عروضه في دور مختلفة حتى عام 1851، عندما ودع ماكبث. يمكننا أن نستنتج أنه كان في المقام الأول بطل الكلاسيكيات. كانت لديه طبيعة عنيدة، ولم يكن ليفكر أبدًا في الجانب التجاري للإنتاج. كان يلعب ما يحب بالطريقة التي يحبها، ويلعن الجمهور إذا لم يدعموه. كان يتمتع بمزاج تقليدي حقيقي.

كان صمويل فيلبس ممثلًا آخر من الكلاسيكيات، معاصرًا لماكريدي. في الواقع، تلقى فيلبس تدريبًا جزئيًا على يد ماكريدي في كوفنت جاردن. في عام 1844، حصل على حصة مسيطرة في مسرح سادلرز ويلز، وهو منزل ضاحية مشهور منذ القرن السابق، وجعله لمدة ثمانية عشر عامًا موطنًا لشكسبير وغيره من كتاب المسرح الشعراء. في المجمل، قدم اثنين وثلاثين مسرحية لشكسبير، وأداها في المتوسط أربع ليالٍ من كل ست ليالٍ. لقد قلل من استخدام الديكور، وأكد على التمثيل الجيد. كان هذا التركيز على النقيض من أسلوب تشارلز كين في مسرح الأميرة، حيث دفنت الأزياء والديكورات التاريخية، جنبًا إلى جنب مع العرض المسرحي، المسرحيات نفسها. كانت أفضل أجزاء التمثيل التي قدمها فيلبس هي تلك التي تتطلب تقنية كوميدية غير عادية، مثل فالستاف و12170110. لقد اجتذب إلى مسرحه كل أولئك الذين أحبوا التمثيل الصوتي. ترك لتشارلز كين أولئك الذين فضّلوا التأثير السطحي والمُبذّر. لقد منح سادلر ويلز القديمة أفضل سنواتها في مسيرتها الطويلة والمتنوعة، وجعلها مجيدةً.

القرن التاسع عشر ٢٤٧ حقيقة لعصره، ٢ أسطورة نبيلة للأجيال القادمة. لا يزال هناك اسم عظيم آخر بين ممثلي أوائل القرن التاسع عشر: جوزيف ٦٢١,١١١٢١٢١٠١ (١٧٧٨-١٨٣٧)، أبو المهرجين المعاصرين، وأعظم معبود كوميدي في تاريخ المسرح الإنجليزي بأكمله. وُلد جريمالدي، ذو الأصول الإيطالية، في لندن، وهو ابن جوزيبي جريمالدي، ٢ عازف هارلكوين ومدرب باليه كان مرتبطًا في أوقات مختلفة بجميع مسارح لندن الرئيسية. تلقى جوزيف تدريبًا محدودًا للغاية على يد والده، حيث توفي الأخير عندما كان الصبي في العاشرة من عمره.

ورث جوزيف كل حيل الكوميديا العالمية.ہالتقاليد. يبدو أنها قد ولدت فيه. كان بإمكانه لعب أدوار درامية مباشرة بالإضافة إلى أي ممثل في لندن، ومع ذلك كان المهرج الأعظم. كان يؤدي عروضه في سادلرز ويلز، وفي كوفنت جاردن، وفي دروري لين، وغيرها من المنازل. في عروض البانتوميم الإنجليزية، والتي كانت في الغالب عبارة عن هارلكويناد، لم يلعب دور هارلكوين، بل لعب دور المهرج، لأنه كان قصيرًا وممتلئًا، وله وجهان بدر. لم يكن عرضه الغبي رائعًا فحسب؛ بل كانت براعته الإبداعية ملحوظة. اخترع أكثر التحولات المذهلة (الأوهام الميكانيكية التي سمحت لشيء أو مشهد واحد بالتحول فجأة إلى آخر من شخصيتين مختلفتين تمامًا) وبنى جميع أنواع الأجهزة ذات الطبيعة الكوميدية والمذهلة.

كان جريمالدي يأمل أن يحمل ابنه، 1. 5. جريمالدي، اسمه بشرف في المسرح، ولكن على الرغم من أن الشاب أظهر وعدًا كبيرًا وحقق نجاحًا مبكرًا، إلا أنه عاش حياة جامحة لدرجة أنه فقد عقله ومات بائسًا قبل والده بخمس سنوات. ومع ذلك، لم يختف أسلوب المهرج العجوز تمامًا، لأنه نجا في العديد من تلاميذه، وأهمهم توم ماثيوز. وفي وقت لاحق، ظهر الأسلوب مرة أخرى، مع تعديلات أكثر أو أقل، في عروض البانتوميم وممثلي الكوميديا في قاعات الموسيقى مثل دان لينو، وبولوس المتنوع، ووكر "الغريب" وجروك، وأخيرًا هاري تيت وتشارلي شابلن. لكن

على الرغم من أن أي مهرج منذ جوزيف جريمالدى لم يرتقِ إلى مستوى هذا الاسم الشهير، إلا أن حتى أكثر المهرجين تواضعًا يجيب على اسم "جوي" وينال شرفًا من خلال هذا التلميح.

الممثلون الآخرون الذين حققوا الشهرة في النصف الأول من القرن هم: 1. دبليو إليستون، 2 كوميدي من الدرجة الأولى، وفي أوقات مختلفة مدير مسارح أوليمبيك وساري ودروري لين؛ جيمس والاك، أحد شركاء إدموند كين، وواحد من أفضل ممثلي الميلودراما في العقود الأولى؛ هنري كومبتون الذي قيل أنه كان أفضل مهرج شكسبير في عصره؛ 1. بي باكستون، 2 كوميدي منخفض المستوى مفضل ومؤلف ميلودراما شعبية؛ τ. بي كوك وتيرون باور، ممثلو الميلودراما الذين كانوا أعضاء مميزين في شركة أديفي الشهيرة خلال العشرينيات، تحت إدارة دانيال تيري وفريدريك هنري ييتس. يقال أن هذه الشركة 0011 فعلت للميلودراما ما فعله فيستريس و121675 للكوميديا - تحضرها وتخلصها من فظاظتها التقليدية.

دعونا الآن ننظر إلى الشخصيات الرائدة في المسرح الإنجليزي بين عامي 1850 و1900.

07ₒ₇قد يبدأ مع 2 أجنبي. بدأ تشارلز فيشتر، الممثل الفرنسي المعروف في ذلك الوقت، سلسلتين من العروض في لندن عام 1860. لعب في البداية باللغة الفرنسية، ثم باللغة الإنجليزية، وأظهر أسلوبًا جديدًا في التمثيل والإخراج لدرجة أن تأثيره على مسرح لندن كان كبيرًا جدًا لبضع سنوات. تجاهل التقاليد الإنجليزية فيما يتعلق بشكسبير، ولعب حتى "let-112111"، أقدس المآسي، بطريقة واقعية، وعاملها على أنها ميلودراما راقية، وقدم أجزاء جديدة من أعمال المسرح في جميع أنحاء. كما استخدم (لأول مرة على المسرح الإنجليزي) مجموعات صلبة من المناظر الطبيعية، مع أسقف واقعية بدلاً من الحدود. والأكثر إثارة للدهشة هو استخدامه لمسرح غارق (أتقنه الألمان لاحقًا)، مما سمح بالتعامل مع تغييرات المشهد في الطابق السفلي. ويقال إنه، علاوة على ذلك، لديه انخفاض-

القرن التاسع عشر 249تم توجيه الضوء إلى نقطتين حيث أصبحت المصابيح والعاكسات غير مرئية تمامًا للجمهور.

لقد أحدثت ابتكارات فيشتر الميكانيكية، إلى جانب تفسيراته غير المألوفة للدراما الكلاسيكية، ضجةً كبيرة. ومع أن رواجها قد زال، إلا أن تأثيره امتد إلى تأثير آخرين، قبله وبعده، مما عجّل بتحرر المسرح من عبء ثقيل من التقاليد.

في عام ١٨٥٦، ظهرت الآنسة ماري ويلتون لأول مرة في مسرحية "الليسيوم" في عرض بورليسك موسيقي. جعلتها حيويتها وسحرها محبوبة على الفور. بعد عامين، انتقلت إلى ستراند، حيث لعبت دور البطولة في سلسلتين من عروض البورليسك الناجحة للغاية التي كتبها هـ. بايرون. وصفها تشارلز ديكنز، الذي شاهدها خلال تلك الفترة، بأنها "أذكى فتاة رأيتها على المسرح في حياتي، والأكثر أصالة على الإطلاق". كانت ممثلة منعشة من نوع "السوبريت"، حيث كانت وقاحتها ومهارتها مبهجة وذوق رفيع.

في عام 1865، تولت الآنسة ويلتون، بالشراكة مع إتش. آي. بايرون، إدارة مسرح 014 الذي كان يُعرف في أوقات مختلفة باسم كوينز، وغرب لندن، وريجنسي، وفيتزروي. كان منزلًا سيئ التجهيز، ويخدم جمهورًا رخيصًا. وبإذن خاص، أُطلق عليه الآن اسم مسرح أمير ويلز، وتم تجديده بالكامل وتزويده بمقاعد مبطنة (كانت آنذاك حداثة)، وجعله جذابًا بكل الطرق لعشاق المسرح المميزين. افتُتح بالبورليسك، ولكن بعد فترة وجيزة جدًا تم منحه خطين جديدين من الكوميديا، أولهما كان "Society" للكاتب المسرحي الشاب الصاعد، توم روبرتسون. حقق روبرتسون بالفعل نجاحًا واحدًا مع "David Garrick"، الذي تم إنتاجه في هاي ماركت مع EA Sothern في عنوان leδr. ضمّ فيلم "المجتمع" بين طاقمه الآنسة ويلتون، وسكوير بانكروفت، وجون هير - ثلاثة ممثلين متميزين. حقق نجاحًا باهرًا. تلاه أربعة أفلام كوميدية أخرى من إخراج روبرتسون: "الطبقات"، و"النا"، و"مسرحية"، و"مدرسة".

استمتع جميعهم تقريبًا بعروض طويلة، وأسسوا معًا مسرح أمير ويلز كمسرح رائد. كان هذا نوعًا جديدًا من الكوميديا قدمه روبرتسون للمسرح الإنجليزي. لم يكن رائعًا، لكنه كان بالغ الأهمية في التوجه العام نحو الواقعية. يقدم بينيرو صورة رائعة للكاتب المسرحي الشاب الطموح في كوميديته الشهيرة "تريلاوني ويلز"، حيث يمثل توم رينش روبرتسون.

هيمنت روح الواقعية الجديدة على نظام بانكروفت. (تزوجت الآنسة 7071101 بانكروفت عام 1867). استُخدمت ديكورات داخلية حديثة من نوعين واقعيين للغاية باستمرار، وكان التمثيل مرتبطًا بالديكورات. على الرغم من أن فيشتر استخدم العديد من الأساليب الواقعية في لندن منذ عام 1860، إلا أن عائلة بانكروفت كانت أول من وحدها وجعلها تقليدًا.

في عام ١٨٧٩، انتقلت فرقة بانكروفت من مسرح أمير ويلز إلى هاي ماركت، حيث استمرت حتى عام ١٨٨٥. شهد ذلك العام نهاية إدارتها، على الرغم من ظهورها بشكل فردي في بعض العروض خلال أواخر الثمانينيات والتسعينيات. وقد كُوفئت جهودها الطويلة والناجحة في الارتقاء بفن الكوميديا بتعبيرات ود استثنائية من الجمهور، وبمنح السيد بانكروفت لقب فارس من التاج البريطاني.

جون هير، الذي كان أحد أهم ركائز فرقة بانكروفت، تركها عام ١٨٧٤، وأسس فرقتين خاصتين به في مسرح المحكمة، حيث أرسى معايير التمثيل العالية نفسها التي حصل عليها في مسرح أمير ويلز. من بين الذين تعاقد معهم السيد دبليو. ١١. كيندال والسيدة كيندال (سابقًا مادج روبرتسون، شقيقة توم روبرتسون، كاتب مسرحي)، اللذان كانا يمثلان في هاي ماركت، حيث حققا نجاحًا ملحوظًا في المسرحيات الأولى لـ دبليو. إس. جيلبرت. في عام ١٨٧٩، انضم آل كيندال إلى جون هير للسيطرة على مسرح سانت جيمس.ہ 2ع ٤٤،التي احتفظوا بها حتى عام 1888. بعد ذلك، أصبحت كين-

في القرن التاسع عشر، جاب هير أمريكا، وانتقل إلى مسرح جاريك المبني حديثًا، حيث بقي حتى عام ١٨٩٥. ومنذ ذلك الحين، تنقل بين مسارح مختلفة. كانت عروضه دائمًا ذكية، مشبعة بروح الكوميديا الراقية، وعصرية للغاية.

كان مسرح هاي ماركت، خلال الستينيات والسبعينيات، مسرحًا ناجحًا للغاية، بإدارة الممثل الكوميدي والكاتب المسرحي الشهير 1. ب. باكستون. كانت عروضه المسرحية طويلة ومتنوعة، شملت الكوميديا والمآسي والمسرحيات الهزلية. ولكن ربما كان إنتاجها الأكثر نجاحًا خلال تلك السنوات هو مسرحية توم تايلور، "ابن عمنا الأمريكي"، مع إي إيه سوثرن في دور اللورد دندريري، والتي اجتاحت لندن عام 1861. لعب سوثرن الدور أولاً في أمريكا، حيث أثبت انتصاره. وعلى الرغم من أن المسرحية نفسها كانت ذات قيمة ضئيلة، إلا أن الشخصية غريبة الأطوار التي ابتكرها سوثرن كانت لا تقاوم، وأصبحت سلوكيات اللورد دندريري حديث العالم الناطق باللغة الإنجليزية. ومنذ ذلك الحين تم تقليدها مرات لا تحصى على المسرح. وكانت الخطوة التالية لسوثرن هي دور ديفيد جاريك، في مسرحية تحمل هذا الاسم من تأليف روبرتسون. وقد جعلته أدائه في هذه الأدوار بمثابة الممثل الأبرز على الأرجح في المسرح الإنجليزي خلال الأعوام 1860-1870.

من بين 211 ممثلًا في أواخر القرن التاسع عشر، يُعد هنري إيرفينغ (جون هنري برودريب)، المولود عام 1838، الأكثر شهرة. بعد سنوات من التدريب في مسارح إدنبرة وغلاسكو ودبلن وليفربول ومانشستر ومدن أخرى، ظهر لأول مرة في مسرح سانت جيمس بلندن عام 1866، بعد أن أتقن بحلول ذلك الوقت تقنية التمثيل. بعد عامين من العمل هناك، تولى إدارة مسرح كوينز، وفي الموسم الأول، لعب أمام الآنسة إلين تيري في "ترويض النمرة"، وهو حدث مهم في ضوء المستقبل.

في عام 1871، استقر الأمريكي حزقيا إل. باتمان، المعروف باسم "العقيد"، في لندن واشترى السيطرة على

مسرح الليسيوم، وهو منزل قديم متهالك وغير مرغوب فيه. كانت فكرته استغلال موهبة ابنته إيزابيل، التي سبق لها التمثيل على مسرح أديلفي. تعاقد بيتمان مع إيرفينغ كبطل رئيسي، ووعده بجعله الممثل الأبرز في إنجلترا. كان الإنتاجان الأولان فاشلين، وشعر "العقيد" بالإحباط. ثم اقترح إيرفينغ تمثيل "الأجراس"، مسرحية رعب ذات نهاية مأساوية. اعترض بيتمان، لكن إيرفينغ أصر، وفاز برأيه. عندما ظهرت "الأجراس"، اجتاحت المدينة بقوة، ووضعت إيرفينغ والليسيوم على طريق الازدهار والشهرة.

كان انتصاره الثاني في مسرحية "ريشيليو" لبولوير-ليتون، التي أشعلت حماس الجمهور؛ وكان انتصاره الثالث في مسرحية "هاملت" (1874)، التي كانت الأكثر إثارة على الإطلاق. مع أدائه الأول كبطل مأساوي لشكسبير، أصبح الشخصية الأكثر تأثيرًا على المسرح الإنجليزي. بدون حيل بلاغية، وبدون ديكورات مسرحية متقنة،.رغم كل الرذائل، إلا أنه بفضل جاذبيته الخالصة وإتقانه للتمثيل الطبيعي، نجح في أسر قلوب جمهوره. وبقفزة واحدة، وصل إلى جانب جاريك وكين.

في عام ١٨٧٥، توفي باتمان، وانتقلت ملكية الليسيوم إلى أرملته، التي احتفظت بالإدارة حتى عام ١٨٧٨، عندما باعت إدارتها لإيرفينغ. كان من أوائل أعمال هذا الأخير كمدير للمسرح تعيين إيلين تيري كقائدة للمسرح. كانت الآنسة تيري، البالغة من العمر ثلاثين عامًا آنذاك، تعزف في تلك الأثناء مع عائلة بانكروفت في قصر أمير ويلز، ومع جون هير في البلاط الملكي. لم تكن مرتبطة بالمسرحية لمدة أحد عشر عامًا.

كان أول إنتاج مسرحي ظهر فيه إيرفينغ وتيري معًا في الليسيوم هو "هاملت"، حيث لعبت الآنسة تيري دور أوفيليا. لاحقًا، قدما "تاجر البندقية"، وحقق نجاحًا باهرًا، حيث اعتُبرت شخصية بورشيا التي أدتها الآنسة تيري من أفضل أدوارها، بينما كان دور شايلوك الذي أداه إيرفينغ رائعًا كأيٍّ من شخصياته الرئيسية. وقد برزت أفضل أعمالهما الكوميدية في "ضجة كبيرة حول لا شيء"، حيث...

القرن التاسع عشر 253يُقال إن أدوار بياتريس وبينيديك كانت رائعة بحق. أما محاولات إيرفينغ الأقل نجاحًا فكانت في شخصيات ماكبث، وعطيل، وروميو. كان في الأساس ممثلًا مثقفًا، ولم يتألق في الأدوار التي تتطلب إظهارًا للعواطف العمياء.

اصطحب إيرفينغ فرقته إلى أمريكا خلال موسم 1883-1884، حيث استقبل استقبالًا ملكيًا خالصًا. وبعد فترة وجيزة من عودته إلى لندن، مُنح لقب فارس (1895). ومنذ ذلك الوقت، واجه حظًا سيئًا للغاية: فقد واجه صعوبة في العثور على مسرحيات جديدة تناسب عبقريته؛ وكان ضحية حريق دمر ديكور وممتلكات أربعة وأربعين من مسرحياته في ذخيرته. وفي عام 1899، استحوذت شركتان مساهمتان على مسرح الليسيوم، حيث كان إيرفينغ يمتلك بعض الأسهم، لكن الإدارة الجديدة لم تتمكن من إحياء ازدهار المسرح. ولعب إيرفينغ وتيري معًا للمرة الأخيرة في عام 1902، عندما تم إغلاق مسرح الليسيوم، قبل إعادة تشكيله وافتتاحه تحت رعاية أخرى كمنزل شعبي منخفض السعر.

قدّم إيرفينغ عروضه بانتظام في مسارح مختلفة على مدى السنوات الثلاث التالية، وقام بجولتين وداعيتين في أمريكا قبيل وفاته. في خريف عام ١٩٠٥، بدأ جولته الأخيرة في إنجلترا، لكن الجولة لم تستمر سوى أحد عشر يومًا. توفي في مدينة برادفورد بعد عرضه أوبرا "بيكيت" يوم الجمعة ١٣١ أكتوبر.

دعونا الآن نذكر بإيجاز ممثلين ومديري أعمال مشهورين آخرين في ذلك الوقت. ظهر تشارلز ويندهام لأول مرة في الستينيات. في عام ١٨٦٩، اصطحب فرقته الخاصة إلى أمريكا، حيث مثّل لمدة ثلاث سنوات. في عام ١٨٧٥، أصبح شريكًا في ملكية مسرح كريتيريون بلندن، واتخذه مقرًا له لمدة ثلاثة وعشرين عامًا. زار أمريكا عامي ١٨٨٣ و١٨٨٩. كان نجاحه الأبرز في دور ديفيد جاريك، الذي أداه سوثرن. ترجم المسرحية إلى الألمانية، وقدّمها في برلين وموسكو وسانت بطرسبرغ، دائمًا أمام جماهير متحمسة. في

في عام 1899 افتتح مسرح وايندهام الجديد في لندن، وفي عام 1902 حصل على لقب فارس.

ظهر جورج ألكسندر لأول مرة في مدرسة هنري إيرفينغ الثانوية عام ١٨٨٢. وفي عام ١٨٩١، أصبح مديرًا لمسرح سانت جيمس، وافتتح سلسلتين من المسرحيات الحديثة الراقية، كان أفضلها من تأليف هنري آرثر جونز، وآرثر وينج بينيرو، وأوسكار وايلد. كانت فرقته متميزة، وضمت ممثلين مثل السيدة باتريك كامبل، وإيرين فانبرو، وهـ. ب. إيرفينغ (ابن هنري إيرفينغ)، وماري تمبست، وهنري أينلي.

كان ويلسون باريت ممثلًا ميلودراميًا متميزًا. أصبح مديرًا لمسرح البلاط عام ١٨٧٩، ولمسرح الأميرة عام ١٨٨١. جال في أمريكا عدة مرات، وزار أستراليا مرتين. في عام ١٨٨٤، مثّل دور "هاملت"، ولكن دون نجاح يُذكر. أما أشهر أعماله فكانت الميلودراما الدينية "علامة الصليب"، التي قدّمها في مسرح ليريك عام ١٨٩٦. كان تمثيله مُتكلفًا وحيويًا، ولكنه افتقر إلى الدقة.

ظهر هربرت بيربوم تري لأول مرة في لندن في مسرح أمير ويلز عام ١٨٨١. وفي عام ١٨٨٧، أصبح مديرًا لسوق المسرح، حيث قدّم مزيجًا من المسرحيات الكوميدية الحديثة ومسرحيات شكسبير. وقد اتبع في إحياءه للأعمال الكلاسيكية أسلوب تشارلز كين، بتركيزه على الاستعراض والتفاصيل التاريخية. وفي عام ١٨٩٧، افتتح مسرح صاحبة الجلالة المتقن، الذي أصبح فيما بعد موطنًا لإنتاجات شكسبيرية فخمة.

تلقى جون مارتن هارفي تدريبه المبكر على يد إيرفينغ في الليسيوم. وهو ممثل رومانسي يتمتع بجاذبية استثنائية، اشتهر بتجسيده لشخصية سيدني كارتون في مسرحية "الطريق الوحيد"، وهي دراما من رواية "قصة مدينتين" لديكنز، والتي عُرضت لأول مرة في الليسيوم عام ١٨٩٩.

جونستون فوربس روبرتسون هو ممثل آخر كان-

ارتبط بإيرفينغ، وحصل على جائزة أوسكار مُغرمة في الدراما الرومانسية. من نفس الجيل، سيريل مود، وتشارلز هوتري، وآرثر بورشييه، وجميعهم من مديري أعمال الممثلين ذوي المكانة الرفيعة.

في الميلودراما، تفوق ويليام تيريس على جميع معاصريه. تدرب على يد آل بانكروفت وإيرفينغ، وكان أحد نجوم لندن حتى وفاته عام ١٨٩٧. وكان ذا شعبية مماثلة الممثل الكوميدي ١. إل. تول، الذي تقاعد عام ١٨٩٥.

ومن بين الشخصيات الأخرى التي برزت أسماؤها خلال العقد الأخير من القرن: السيدة باتريك كامبل، والسيدة لانغتري، وإيرين فانبرو، وجيرالد دو مورييه، وهنري أينلي، وأولغا نيذرسول، وسيمور هيكس، وإدوارد تيري، وماري تمبيست، وهـ. ب. إيرفينغ. هذه قائمة غير مكتملة، ولكن لضيق المساحة، يكفي ذكرها.

روح الثورة١

يجب توضيح أن المسرح كان طوال القرن الماضي حكرًا على الممثل-المدير، الذي جمع في معظمه بين كفاءة الممثل ذي النجمتين ومسؤوليات المخرج المسرحي ومالك أو مستأجر مسرح واحد أو أكثر. في بعض البلدان، وخاصةً ألمانيا وفرنسا وروسيا، كانت المسارح الرئيسية تحت الإشراف المباشر للدولة، وفي كثير من الحالات كانت تتلقى دعمًا ماليًا كبيرًا. في إنجلترا، كانت المسارح الكبيرة ملكًا لرأس المال الخاص. ولكن في كل مكان، كان الممثل-المدير هو حجر الزاوية في البنية، ونواة نظام النجمتين.

في الوقت نفسه، كانت الفنون تتطور باتجاه الواقعية. اقترب الأدب الدرامي والتمثيل والرسم أكثر فأكثر من الحياة الواقعية؛ وأتاحت آلات المسرح إمكانية تجسيد وهم الواقع. ولم ينسجم هذا التطور جيدًا مع تنظيم المسرح، إذ كانت دور العرض الخاضعة لسيطرة الدولة حتمًا...

كان المسرحيون المحافظون في سياستهم، مترددين في تجربة مسرحيات جديدة (واقعية جذريًا)، في حين كان نظام النجوم، العزيز على مديري الممثلين المستبدين، معاديًا بشكل إيجابي للنتيجة الرئيسية للواقعية الجديدة: ه.1ٍ2 طريقة الإنتاج التي من شأنها 91101- ه،0112كل ممثل للمسرحية نفسها، والتي من شأنها أن تخلق وتحافظ على أوهامها من خلال فرقة مثالية. كانت نتائج هذا الصراع بين الحقائق والمثل العليا استياءً شديدًا من جانب العديد من المثقفين، ومن بينهم كتاب مسرحيون شباب ونقاد وممثلون وعدد معين من جمهور المسرحيات. كان من غير الممكن تجنب نوع من الفعل. كان لا بد من إنشاء مسرح جديد، وكان مبدأه التوجيهي هو التحرر من السمات المميزة للمسرح القائم. التحرر من الدراما القديمة، والتحرر من الممثل المدير والنجم، والتحرر من سيطرة الدولة أو الرأسمالية. لذلك لم يكن من الغريب على الإطلاق أنه عندما تأسس أول مسارح جديدة، يجب أن يُطلق عليه المسرح الحر. ولم يكن من الغريب أيضًا أن يتم تأسيسه في فرنسا، حيث وُلدت العديد من الحركات الثورية.

المسرح الحر في فرنسا

بلزاك، زولا، بيك - هؤلاء كانوا بعضًا من رواد ما يسمى بالحركة الأدبية "الطبيعية" في فرنسا. كانوا أعداء الرومانسية اللدودين؛ وكان أحد معجبيهم الشباب هو من حمل مُثُلهم إلى المسرح. كان أندريه أنطوان فتىً متعلمًا ذاتيًا أحب كل ما يتعلق بالمسرح. في عام 1875 (كان عمره آنذاك حوالي ثمانية عشر عامًا) حصل على عضوية في المجموعة الرسمية في الكوميديا الفرنسية. وسرعان ما أصبح قائد المجموعة. وبعد أن تعلم كل ما في وسعه من الجلوس بين الجمهور، أصبح "سوبر" على المسرح، وبهذه الصفة درس تقنية جميع ممثلي الكوميديا الفرنسية. بالإضافة إلى

القرن التاسع عشربعد ذلك، التحق بمدرسة للإلقاء. لكن سرعان ما طلبت منه الحكومة الخدمة العسكرية الإلزامية، فخدم في الجيش لمدة خمس سنوات.

في عام ١٨٨٣، عاد أنطوان إلى باريس، وكسب رزقه بالعمل كاتبًا في شركتي غاز. وبينما كان لا يزال نشيطًا في مجاله المسرحي، انضم إلى إحدى مسرحيات مونمارتر.ء أندية، دائرة غولوا. أنتجت هذه المجموعة من الهواة مسرحيتين لمدة شهرين. تمنى أنطوان منهم إنتاج مجموعتين من فصل واحد لكتاب مسرحيين جدد.٨ أيده عدد قليل من الأعضاء؛ ولم تؤيده الأغلبية. انفصل. انقلب عليه مالك القاعة التي أنتج فيها النادي مسرحياته (قاعتان صغيرتان رخيصتان تتسعان لـ 343 شخصًا) وقال إنه لا يمكنه استخدام القاعة إلا إذا دفع إيجارًا قدره 200 فرنك. وقالت دائرة غولوا إنه لا يمكنه استخدام اسم النادي. انتظر أنطوان حتى يتمكن من تحمل تكلفة المائة فرنك من راتبه في مصنع الغاز، ثم قدم أول عرض له. كان التاريخ 30 مارس 1887. أطلق على شركته من الهواة اسم Libre-Theatre (المسرح الحر). انتشرت أخبار المشروع، وكان من بين الجمهور العديد من الأدباء البارزين، ولا سيما زولا وبيك. حقق أنطوان نجاحًا كممثل، وتم أخذه على محمل الجد على الفور كمخرج.

في مايو، قُدِّم مشروع قانون آخر تحت الرعاية نفسها، ووُضعت خطط لموسم كامل يبدأ في أكتوبر. وتلقَّت بعض الاشتراكات، ونُقلت الفرقة إلى مسرح يتسع لثمانمائة شخص. عُرضت سبعة عروض بين أكتوبر ويونيو من العام التالي. كان هناك عجز مالي، لكن الإنجاز الفني كان كبيرًا. وأخيرًا، أصبح هناك مسرح في باريس يفتح أبوابه للأعمال الشيقة للكتاب الجدد - كتاب لم تكن لديهم فرصة تُذكر لسماع أصواتهم في قاعات الكوميديا الفرنسية أو الأوديون.

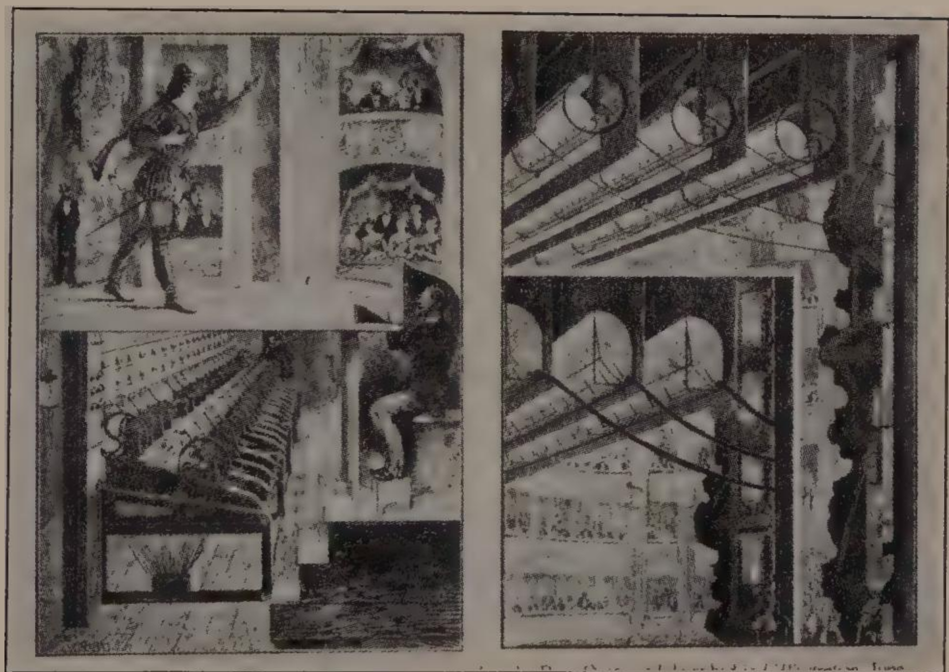
كانت فكرة أنطوان الأولى هي خدمة كتاب المسرح الصاعدين في فرنسا؛ وكانت فكرته الثانية هي تقديم أعمال المسرحيين الأجانب.

المسرحيون. في فبراير 1888، أنتج مسرحية تولستوي "قوة الظلام"، ومنذ تلك اللحظة اكتسب مسرحه الصغير أهمية دولية. في أوائل عام 1890 أنتج مسرحيتين لتورجينيف، وفي مايو من نفس العام قدم أول عرض فرنسي لمسرحية "أشباح" لإبسن. في العام التالي قدم مأساة أخرى لإبسن، "البطة البرية". في وقت لاحق، قدم العروض الأولى لمسرحيات ستريندبرغ وبيورنسون و142129 112021111، وهم ثلاثة عمالقة آخرين في الحركة الواقعية.

ومن بين كتاب المسرحيات الفرنسيين الذين شجع أعمالهم وقدمها: جورج أنسي، وجورج دو بورتو ريش، وهنري لافيدان، وليون هينيك، وجان جوليان، وفرانسيس دي كوريل، ويوجين. هؤلاء هم الأسماء اللامعة؛ وكان هناك الكثير غيرهم ممن يدينون بالكثير لأنطوان.

في ختام موسمه 1889-1890، وضع أنطوان خطة مفصلة إلى حد ما لمسرح نموذجي. وكان يأمل من خلال القيام بذلك أن يثير اهتمام المشتركين، لأنه كان في وضع مالي سيئ. وتضمنت خطته تصميمات فعلية للمسرح، وحددت المثل العليا التي ستحكمه. كان من المقرر أن يتسع المسرح لـ 900 مقعد، وأن يوفر كل مقعد رؤية جيدة للمسرح. وكان من المقرر تجنب الشكل الدائري القديم للقاعة، وكان من المقرر أيضًا التخلص من الصناديق. وكان من المقرر أن يكون مقاومًا للحريق وجيد التهوية ومجهزًا بغرف للتدخين. وكان من المقرر أن تضم الفرقة خمسة وثلاثين ممثلًا، وكانوا سيشاركون في أرباح المسرح. وكان من المقرر أن يتم تغيير المسرحيات كل أسبوعين، بغض النظر عن النجاح أو الفشل. وكان من المقرر ألا تكون هناك نجوم ولا محاباة.

من أين استقى أنطوان هذه الأفكار؟ لم تكن من عقله تمامًا. سبق لبيك، الكاتب المسرحي، أن ذكر عدة نقاط في هجومه النقدي على المسارح التقليدية. وعبّر زولا عن رأيه في هذا الموضوع من حين لآخر. في عام ١٨٧٦، افتتح ريتشارد فاغنر مسرح المهرجانات الخاص به في بايرويت، ووصلت أخبار خصائصه المادية إلى أنطوان. في عام ١٨٨٨، زار أنطوان بروكسل، وبينما كان هناك شاهد عروضًا لـ



1 101 7//417" 3812715 الماضي والحاضر،

طبق21: نظام الإضاءة والتحكم المستخدم في أوبرا باريس خلال الثمانينيات.

القرن التاسع عشر، الفرقة الألمانية الشهيرة التي رعاها دوق مينينجن. تعلم منهم الكثير عن التمثيل الجماعي. كان الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرغ في باريس وقت أول مشروع لأنطوان، وقد عبر عن العديد من الأفكار الثورية. دعا ستريندبرغ إلى: إزالة الصناديق، وإزالة الأضواء، وإخفاء الأوركسترا، والتخلي عن النمط القديم للديكور، وتقليل كمية المكياج على وجوه الممثلين، وإصلاحات مماثلة في اتجاه الواقعية.

جمع أنطوان أفكارًا من جهات عديدة، ودمجها في خطته لمسرح مثالي. لكن الاشتراكات لم تتدفق، واضطر إلى الكفاح في مسرحين سيئي التجهيز. في صيف عام ١٨٩٤، استسلم وذهب في جولة فنية. تقطعت به السبل في روما.؛أبقى صديقه، لاروشيل، مسرح ليبر حيًا لموسمين آخرين، ثم استسلم. قام أنطوان، الذي كان لا يزال مدينًا، بجولتين في أمريكا الجنوبية. في عام 1897 عاد إلى باريس وافتتح مسرحًا باسمه. اتبع مسرح أنطوان نفس سياسة مسرح ليبر القديم. لقد فضل الواقعية؛ وفضل كتاب المسرحيات الجدد؛ وشدد على التأثيرات الواقعية في التمثيل والإعداد. واستمر حتى عام 1906، عندما عُين أنطوان مديرًا لمسرح أوديون، وهو مسرح الدولة. في أوديون، اضطر إلى ممارسة الحذر، وإنتاج الكلاسيكيات بشكل رئيسي، على الرغم من أنه تمكن من التدخل في تولستوي وهوبتمان وبيك وإبسن وزولا. في عام 1914 استقال، تاركًا وراءه ديونًا هائلة.

ألهم النجاح الفني لمسرح "المسرح الحر" مقلدين في فرنسا وخارجها. وكان أبرز فرع فرنسي له هو مسرح "العمل" الذي أسسه عام ١٨٩٣ لوني بو، وهو ممثل عمل لفترتين في فرقة أنطوان. جمع لوني بو، بشكل أفضل من أنطوان، بين الجانب الفني والتطبيقي، ولذلك ازدهر مسرحه على نحو لم يزدهر فيه مسرح "المسرح الحر". ومثل نموذجه الأولي، ركز على المسرحيات الفرنسية الجديدة المتميزة، وعلى المسرحيات الأجنبية المهمة، لكنه لم...

260 قصة المسرحكان مسرح فيو كولومبييه، الذي أسسه جاك كوبو عام ١٩١٤، مسرحًا واقعيًا بامتياز. وكان أول إنتاج له هو المأساة الشعرية "بيلياس وميليساند" لمايترلينك. ومن المسارح الأخرى التي يُمكن اعتبارها خليفةً للمسرح الحر، مسرح فيو كولومبييه، الذي أسسه جاك كوبو عام ١٩١٤. إلا أن سرد سيرته الذاتية لن يكون مناسبًا زمنيًا لهذا الفصل.

المسرح الحر في ألمانيا

في الثمانينيات، قدمت برلين عرضًا قويًا لقيادة المسرح في البلدان الناطقة بالألمانية. خلال العقود الوسطى، استقرت القيادة في فيينا، حيث حافظ مسرح بورغ على مستوى استثنائي من التميز، ولكن التحدي جاء في عام 1882، عندما أسس أدولف لارونج، وهو كاتب مسرحي، مسرح 00125065 في برلين، ومرة أخرى في عام 1888، عندما أسس أوسكار بلومنتال، وهو أيضًا كاتب مسرحي، مسرح ليسينج. ولكن على الرغم من أن هذه المسارح تخصصت في التمثيل الجيد والإخراج الجيد، إلا أنها لم تشجع كتاب المسرحيات الجدد، ولهذا السبب كانت هناك حاجة إلى مسرح مثل الذي أسسه أنطوان في باريس.

في صيف عام ١٨٨٩، شُكِّلت لجنتان من تسعة أعضاء، برئاسة أوتو براهم، بهدف إنشاء جمعية لعرض مسرحيات جديدة، محلية وأجنبية، وفي ٢٩ سبتمبر من العام نفسه، قُدِّم عرض خاص في مسرح ليسينج بعنوان "الأشباح". عُرضت هذه المسرحية سابقًا في برلين، لكن الرقابة سحبتها. أطلقت الجمعية الجديدة على نفسها اسم "المسرح الحر"، في تقليد صريح لنموذجها الباريسي.

في 20 أكتوبر، قدمت فرقة فراي بوهني أول عرضين لمسرحية هاوبتمان "قبل شروق الشمس"، وهي عملٌ قويٌّ وقذرٌ من الكتابة الطبيعية، وكانت بمثابة الشرارة الأولى للثورة الدرامية الألمانية. لاحقًا، قدمت الفرقة مسرحياتٍ لتول ستوي، وسودرمان، وزولا، وبيكي، وستريندبرغ.

كان الإنجاز الأكبر هو إنتاج "النساجون" لهاوبتمان في عام 1893، والذي أثبت فيما بعد أنه القطعة الأهم في ذخيرة مسرح أنطوان الحر.

توقفت مسرحية "فريه بيهن" عن العمل عام ١٨٩٤ لسببين. أولًا، عُيّن أوتو براهم مديرًا للمسرح الألماني في ذلك العام؛ ثانيًا، رضخت المسارح التجارية في برلين للحركة الجديدة، وفتحت أبوابها للكتاب المسرحيين الشباب. كان الفوز في المعركة أسهل بكثير في ألمانيا منه في فرنسا. في الواقع، لا تزال مسارح الدولة في باريس معاقل التيار المحافظ.

ظهرت التقليد الألماني لـ Freie Biihne في بيرعين وأماكن أخرى. اثنان في برلين هما Deutsche Biihne وFreie Volksbiihne؛ وظهر آخرون في ميونيخ ولايبزيغ وبريسلاو وهامبورغ وفيينا.

لكن قبل أن نغادر ألمانيا، علينا أن نأخذ في الاعتبار إنشاء مسرحين فريدين؛ مسرح، وإن لم يكن ملتزمًا بالمبادئ الأساسية للمسارح الحرة، إلا أنه كان يشترك معها في الكثير، وكان، بمعنى ما، مصدر إلهام لها. كان هذا هو دار أوبرا فاغنر في ٢٧١٦١١.

كرّس ريتشارد فاغنر (1813-1883) حياته لتنمية الأوبرا الألمانية الأصيلة. في شبابه، أصبح قائد أوركسترا، وانضم إلى العديد من المسارح والفرق الموسيقية المتنقلة. في عام 1839، سافر إلى باريس، حيث عمل كمُستخدِمٍ لكسب عيشه. في عام 1842، أُنتجت أوبراه "رينزي" في دريسدن. في عام 1848، أطلق حركة تأسيس دار الأوبرا الوطنية الألمانية، لكن الجمهور لم يُبدِ اهتمامًا بالمشروع، وضعف إيمانه بفاغنر. ثم انغمس في الشؤون السياسية، مما اضطره لمغادرة البلاد. لمدة خمسة عشر عامًا، اتخذ من زيورخ، سويسرا، مقرًا له، وهناك بدأ تأليف دوراته الأوبرائية العظيمة. في عام 1864، دُعي إلى ميونيخ من قِبل بافاريا.

قبل الدعوة. كان لودفيغ متحمسًا جدًا لموسيقى فاغنر وأحلامه بدار أوبرا، لدرجة أنه خطط لبناء مسرحين له. لكن الرأي العام كان معارضًا بشدة للمشروع، فتم التخلي عنه مؤقتًا. حتى أن خطط المسرح وُضعت.

في عام 1871، كان فاغنر موجودًا في قرية بايرويت. وقد أذهلته روعة المكان لدرجة أنه قرر بناء مسرحه هناك. وقد نجح في جذب 2 عدد من الأشخاص الذين ساعدوا في جمع الاشتراكات، وتم تعزيز الأموال التي تم تأمينها بهذه الطريقة بمبلغ 2 كبير جمعه فاغنر من خلال سلسلة من الحفلات الموسيقية العامة. وأخيرًا، تم إقناع لودفيغ بتقديم ما يكفي من المال لبدء العمليات، وتم بناء المسرح. بدأت البروفات تحت إشراف فاغنر في صيف عام 1875، حيث ضحى العديد من الموسيقيين بإجازاتهم من أجل المشاركة، وافتُتح المسرح في عام 1876. كان النجاح الفني للحدث لا شك فيه، ولكن الخسارة المالية كانت كبيرة جدًا، ولم يُعقد المهرجان الثاني إلا في موسم عام 1882. توفي فاجنر في عام 1883، بعد السلسلة الثالثة من الإنتاجات المسرحية التي مثلت كل مبادئه المسرحية والموسيقية، والتي لا تزال قائمة كضريح لعظمته.

مسرح بايرويت مبنيان من الطوب الأحمر، بسيطا التصميم، ويتسع لحوالي 1500 شخص. جميع المقاعد، باستثناء عدد قليل منها، في الطابق الرئيسي. توجد تسعة صناديق في الجزء الخلفي من القاعة، وفوقها رواق صغير. تتميز قاعة الأوركسترا بتكوينها من سلسلتين من الدرجات، تبدأ من مقدمة القاعة وتمتد تحت خشبة المسرح. كل درجة أو مستوى يشغله مجموعتان محددتان من الآلات. أقرب آلات الكمان إلى الجمهور؛ وأبعدها آلات النحاس الثقيلة. تُحجب الأوركسترا بأكملها عن الجمهور بستائر.

المسرح وغرف الديكور وغرف الملابس كبيرة

القرن التاسع عشر263-٢٥ كبيرة، مجتمعة، كقاعة العرض. كان هذا التقسيم للمساحة ثوريًا إلى حد ما عند بناء المسرح، ولكنه كان ضروريًا للمؤثرات البصرية المتقنة التي كانت أساسية في دراما فاغنر، وكان أحد مُثُل فاغنر المُثلى، الذي شعر بأنه لا يوجد مسرح ألماني قائم يُناسب احتياجاته. كان للطبيعة العملية لهيكل بايرويت تأثير كبير على المسارح القارية اللاحقة.

المسرح الحر في 117551

لننتقل الآن شرقًا، ونلاحظ ولادة مسرح آخر، هو من بعض النواحي الأبرز على الإطلاق. مسرح "حر" آخر، لكن ليس بهذا الاسم. إنه مسرح موسكو للفنون..

في الستينيات والسبعينيات، كانت مسارح الدولة في روسيا في حالة ازدهار، سواء في موسكو أو سانت بطرسبرغ. سُمح لها بالاستفادة بسخاء من خزينة القيصر، وقدمت بأسلوب عصري ومتقن الدراما المحلية القياسية، والكلاسيكيات الأجنبية، والأوبرا الإيطالية، وأجمل عروض الباليه. ظهر فيها أعظم ممثلي أوروبا. أُلحقت مدارس درامية بالمسارح، وبدأ أسلوب التمثيل الروسي المميز في الظهور. في ذلك الوقت أيضًا، كان من الشائع أن يحتفظ ملاك الأراضي المثقفون بشركات خاصة من الممثلين في ممتلكاتهم. كانت المسرحيات، سواء كانت احترافية أو هواة، شائعة في كل مكان.

في عام ١٨٦٣، وُلد في موسكو قسطنطين سيرجيفيتش أليكسييف. أظهر طوال طفولته اهتمامًا حيويًا بالمسرح، وكان يطمح إلى أن يصبح ممثلًا. في شبابه، نظّم ما عُرف بحلقة أليكسييف الدرامية، والتي ضمّت، إلى جانب نفسه وبعض أفراد عائلته، العديد من المحترفين. قدّمت هذه المجموعة مسرحيات وأوبريتات في أحد أجنحة منزل أليكسييف الكبير. كما قدّم قسطنطين

التحق بمدرسة للتمثيل والغناء، وبدأ أخيرًا بالتمثيل في عروض الفودفيل للهواة في أماكن أخرى غير موطنه. في ذلك الوقت، اتخذ اسم قسطنطين ستانيسلافسكي، لأن اسم عائلته كان محترمًا للغاية بحيث لا يمكن استخدامه في أجواء الفودفيل.

في عام ١٨٨٨، ساهم ستانيسلافسكي (كما سنسميه من الآن فصاعدًا) في تأسيس جمعية الفن والأدب، التي كانت في الواقع جماعةً لإنتاج المسرحيات، وقد عرضت هذه الجمعية مسرحياتٍ لموليير وبوشكين وغيرهما من كتاب المسرح الأدبيين. خسر المال، لكنه اكتسب مكانةً فنيةً مرموقة، والأهم من ذلك، اكتسب،اكتسب خبرة قيّمة في التمثيل والإدارة. وفي تلك الفترة أيضًا، تعلم شيئًا من فرقة دوق 0000111118611 الألمانية، التي قدمت عروضًا في موسكو. تعلم من أدائهم جمال العمل الجماعي المثالي (وهو أمر أتقنه ستانيسلافسكي لاحقًا)، وكذلك النظام الاستبدادي لإدارة المسرح، الذي تجسد في كرونيك، مدير مسرحية "ماينينغر". درس الاستبداد الذي ندم عليه ستانيسلافسكي لاحقًا.

ومن بين المؤثرات الأخرى التي تأثر بها خلال سنوات تدريبه في المسرح: الكوميديا الفرنسية، التي شاهدها بنفسه في باريس؛ وإرنستو روسي، الممثل الإيطالي، في عروض شكسبير في موسكو؛ وتوماسو سالفيني الأكبر، وهو أيضًا من المسرح الإيطالي، في شكسبير، وخاصة في دور عطيل، في موسكو؛ ومبادئ التمثيل كما شرحها ميخائيل شتشيبكين، الذي يقال إنه كان أعظم معلم درامي في القرن العشرين في روسيا.

خلال هذه السنوات نفسها، تمتع بصداقة أحد أكثر الشباب تألقًا في موسكو، نيميروفيتش دانتشينكو، الذي كان كاتبًا مسرحيًا، ومعلمًا للفنون الدرامية، ومخرجًا مسرحيًا، وناقدًا، ورجل أعمال بارعًا للغاية. وبشكل أو بآخر، وبمحض الصدفة، التقى ستانيسلافسكي ونيميروفيتش دانتشينكو، أثناء

القرن التاسع عشر 265محادثتان غير رسميتين في مطعم بموسكو خلال أوائل صيف عام 1897، وضعت الأساس لمسرح الفن "foS" البقري،

كانوا يعبرون عن استيائهم المتبادل من الظروف القائمة في المسارح الروسية، وكانوا يقدمون مُثُلهم المسرحية الخاصة. وانتهوا (بعد محادثة متواصلة استمرت خمس عشرة ساعة على الأقل) باتفاق على إطلاق مسرحين يجسدان هذه المُثُل، والذي سيتخذ من جمعية الممثلين شبه المحترفين التابعة لستانيسلافسكي وطلاب الدراما المتقدمين التابعين لنيميروفيتش دانتشينكو كنواة. وكان من المقرر إضافة عدد قليل من المحترفين إلى المجموعتين. وكان من المقرر أن يخضع المسرح لسيطرة هيئتين تنفيذيتين، هما المجلس والإدارة. وكان من المقرر أن يتمتع المجلس بالسيطرة المطلقة على السياسات الفنية، وكان من المقرر أن يرأسه ستانيسلافسكي؛ وكان من المقرر أن يرأس الإدارة 1725، وكان من المقرر أن يتمتع بالسيطرة المطلقة على سياسات الأعمال. وكان من المقرر أن يتم تنظيم المسرح على أساس تقاسم الأرباح، وكان من حق الممثلين في الشركة أن يكونوا مساهمين.

مرّ عام. ثم، في صيف عام ١٨٩٨، بدأت البروفات في حظيرة أعارها لي صديق. كانت هذه الحظيرة تقع في قرية بوشكينو، على بُعد مسافة قصيرة من موسكو. رُمّمت وحُوّلت إلى مسرح. هنا، في عزلة، وفي حرّ الصيف القارس، تدربت فرقة المتحمسين على مسرحيتين يوميًا: الأولى من الحادية عشرة صباحًا حتى الخامسة عصرًا، والثانية من السابعة مساءً حتى الحادية عشرة.

في هذه الأثناء، استأجروا أحد مسارح موسكو الأقل شهرة، وفي 14 أكتوبر، قدّم مسرح الفنون أول عرض له بمسرحية "القيصر فيودور" لأليكسي تولستوي. وبعد أسبوع، عُرضت عليه مسرحية "تاجر البندقية"، ثم في 2 ديسمبر، مسرحية "سيدة النزل" لجولدوني؛ وأخيرًا، في 17 ديسمبر، المسرحية التي اشتهروا بها، والتي أكسبتهم شهرة واسعة.

٢٦٦ قصة المسرح، الرمز الذي عُرف به مسرحهم منذ ذلك الحين، مسرحية "النورس" لأنطون تشيخوف. جُرّبت هذه المسرحية، جوهر الدقة الواقعية، قبل عامين على يد مسرح سانت بطرسبرغ، لكنها فشلت فشلاً ذريعاً، وأبعدت تشيخوف عن الكتابة المسرحية. منذ العرض الأول لمسرحية "النورس" على يد مسرح موسكو للفنون، أصبح من المؤكد اكتشاف التقارب المثالي. أصبحت ثلاث مسرحيات أخرى لتشيخوف جزءًا من ذخيرة المسرح، اثنتان منها كتبتا خصيصًا لهذه الشركة، وكان من الممكن أن يتبعها المزيد لولا الوفاة المبكرة للكاتب المسرحي في عام 1904. كانت تبعية كل ممثل للمسرحية نفسها، والاهتمام اللامتناهي بالتفاصيل، والتصوير الدقيق للشخصيات، والإخلاص العميق في التمثيل، والتجنب المطلق للمسرحية التقليدية - هذه كانت المبادئ الحاكمة لشركة ستانيسلافسكي، وكانت المبادئ الوحيدة التي يمكن أن تنجح تحتها مسرحيات تشيخوف.

أصبح مسرح موسكو للفنون أبرز مسرح ريبرتواري في العالم. في العشرين عامًا الأولى من عمره، قدم واحدًا وستين عرضًا، كل منها يُضاهي إنتاجين. نصف هذه المسرحيات تقريبًا من تأليف مؤلفين روس؛ أما الباقي فكان في الغالب من تأليف شكسبير، وموليير، وجولدوني، ومايترلينك، وإبسن، وهاوبتمان. وقد هيمن على معظم هذه العروض...٦ما أسماه ستانيسلافسكي نفسه "واقعية الروح". أي واقعية لا تعتمد في المقام الأول على المظاهر الخارجية، بل ترتكز على رغبة صادقة في إدراك ونقل الحقائق الداخلية (العاطفية والفكرية) للمسرحية كما تصورها الكاتب المسرحي إلى الجمهور. ومع ذلك، فمن الصحيح أن عددًا كبيرًا من عروض مسرح موسكو الفني تُعرض وتُمثل مع التركيز بشكل كبير على المؤثرات الواقعية الخارجية، ومن الصحيح أيضًا أن العديد من أعضاء الفرقة، مايرهولد من جهة، وتيروف من جهة أخرى، قد انفصلوا ونفذوا أفكارهم المعارضة في

القرن التاسع عشر 267 مسرحًا آخر، ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى اعتراضهم على هذا.من الاستثناءات القليلة لمبدأ ستانيسلافسكي الواقعي عرض "الطائر الأزرق" لمايترلينك عام ١٩٠٨، وهو أول عرض على خشبة المسرح. كان الخيال الخالص هو الروح المرشدة في هذا العمل.

يعترف ستانيسلافسكي أيضًا أنه في السنوات الأولى للمسرح، انحنى هو وزملاؤه قليلاً إلى الوراء في شغفهم لخلق شيء جديد، شيء مختلف عن التقليدي. يمكن فهم هذا الميل نحو الثوري وغير التقليدي بسهولة، بالطبع، من قبل أي شخص يفكر في مدى صرامة مسارح الدولة في أواخر القرن التاسع عشر، وكيف كان هذا الصرامة مزعجًا لمزاج مثل ستانيسلافسكي. اثنتان من القواعد التي اعتمدها مسرح موسكو الفني، واحتفظوا بها، هي أنه لا ينبغي أن يكون هناك تصفيق في عروضهم، سواء بين الفصول أو في نهاية المسرحية، وأنه لا ينبغي أن تكون هناك موسيقى بين الفصول أو كمقدمة.

كان ستانيسلافسكي، منذ البداية، من أبرز ممثلي الفرقة. وكاد أن ينافسه في العظمة والشهرة كاتشالوف، ولوجسكي، وغريبونين، وموسكفين. ومن بين النساء اللواتي برزن: السيدة كنيير (أرملة الكاتب المسرحي تشيخوف)، وماري ليلينا (زوجة إيافسكي 9621115)، وناديجدا بوتوفا، وماريا جيرمانوفا، وماريا زدانوفا. مع ذلك، يُلاحظ عمومًا أن الممثلات لسن بمستوى تألق الممثلين.

تغلب مسرح موسكو الفني تقريبًا على جميع الاعتراضات التي وُجّهت إلى المسارح التجارية والحكومية. تجنبوا نظام النجومية؛ وحققوا نسبة نجاح عالية..."

وهو الأصغر ه161تم لعبها بمهارة وضمير مثل أكبر المسرحيات؛ أنتجت مسرحيات مميزة فقط؛ حققت توازنًا جيدًا بين المسرحيات المحلية والأجنبية؛ قدمت كتاب مسرحيين جدد؛ أبقت كل إنتاج في بروفة حتى أصبح جاهزًا تمامًا للعرض؛ قامت بتدوير إنتاجاتها بسرعة، وبالتالي تجنبت

العروض الطويلة وما نتج عنها من تثبيط للمؤدين؛ استبدال جو فني بجو اجتماعي داخل المسرح؛ التخلص من ديكورات المسرح التقليدية، وابتكار ديكورات جديدة بروح كل مسرحية؛ تشغيل المسرح على مبادئ مالية سليمة، وتقاسم الأرباح مع العاملين فيه. قلّما شهد تاريخ المسرح مثل هذه الإنجازات؟

المسرح الحر في إنجلترا

في إنجلترا خلال الثمانينيات، كان هناك استياء كبير من المسرح، على الأقل بين النقاد. وكان ويليام آرتشر وجورج مور أكثر المنتقدين صراحةً لنظام إدارة الممثلين، الذي كان قويًا جدًا في لندن. لم ينتقد هذان الكاتبان نظام الإنتاج فحسب؛ بل أعربا عن أسفهم لعدم وجود دراما إنجليزية جديدة. وأدركا أيضًا أن النقطتين مرتبطتان، وأن الدراما الحديثة الجديرة بالاهتمام لا يمكن أن تنشأ إلا بعد تأسيس المسرح للترحيب بها. تابعا باهتمام كبير واستحسان تجربة أنطوان في باريس، ونادوا بنظير إنجليزي. وقد استجاب يعقوب لدعوتهما، وأجاب عليها.ت.غرين، وهو هولندي الأصل، ولكنه مقيمٌ في إنجلترا. في ربيع عام ١٨٩١، نظّم فرقةً إنتاجيةً تُدعى المسرح المستقل (وهو مرادفٌ محافظٌ للمسرح الحر)، وفي التاسع من مارس، قدّمت هذه الفرقة لأول مرة في إنجلترا صرخة الحرية "الأشباح". هزّت الجزر البريطانية غضبًا أخلاقيًا. تلا ذلك عرض مسرحية لزولا، ثم مسرحياتٌ لمؤلفين قاريين وإنجليز مختلفين. في عام ١٨٩٣، عُرضت أول مسرحية لجورج برنارد شو، "بيوت الأرامل"، وهو حدثٌ كان بلا شك بالغ الأهمية. لو لم يفعل المسرح المستقل شيئًا سوى رعاية الظهور الأول لأبرز كاتب مسرحي في العصر الحديث، لظلّ وجوده خالدًا في الذاكرة طويلًا.

تم استضافة إنتاجات هذه المجموعة في مسرح رويالتي وفي الأوبرا 01201101. وقد تم دعمها من قبل عدد صغير نسبيًا من المشتركين (لم يتجاوز 175 مشتركًا أبدًا)، ولكن كان على القائمة العديد من الشخصيات البارزة، بما في ذلك توماس هاردي، وجورج ميريديث، وآرثر 071108 بينرو، وهنري آرثر جونز.

توقف المسرح المستقل عن العمل عام ١٨٩٧، بعد أن قدم خلال فترة قصيرة ستًا وعشرين مسرحية جديدة، مُرسيًا بذلك أسس المسرح والدراما الإنجليزية الفكرية في القرن العشرين. وخلفه جمعية المسرح، التي تأسست عام ١٨٩٩، والتي أنتجت سلسلتين من المسرحيات الرائعة، من تأليف أعظم كُتّاب المسرح المعاصرين في العالم: إبسن، غوركي، ميترلينك، هاوبتمان، بريو، شو، باركر، ييتس، وغيرهم. وقد أدت هذه السلسلة، التي عُرضت بشكل رئيسي في مسرح البلاط، بعد ذلك بوقت قصير إلى إدارة باركر-فيدرين الشهيرة للبلاط (١٩٠٤-١٩٠٧)، وهي إحدى أبرز محطات تاريخ المسرح الإنجليزي الحديث.

المسرح الحر في أيرلندا

آخر ما نذكره في "المسارح الحرة" هو مسرح دير دبلن. مع ذلك، لم يكن يُعرف بهذا الاسم في بداياته. لكان من الغريب ألا تُنتج ما يُسمى بالنهضة الأيرلندية مسرحًا يُمثل موطنًا لتطلعاتها الأدبية. فالأيرلنديون مُولعون بالمسرح بطبيعتهم، لذا لا يُهملون الدراما والخشبة عند وجود ما يرغبون في قوله.

اتُّخذت الخطوة الأولى في عام ١٨٩٩، عندما أسَّس دبليو بي ييتس وإدوارد مارتن وليدي جريجوري المسرح الأدبي الأيرلندي. (كان هذا، بطبيعة الحال، مجرد جمعية، وليس دارًا للعرض). كانت دوافعهم: تشجيع الدراما الأيرلندية القائمة على الجمال والصدق لتحل محل المسرحيات الزائفة والعاطفية التي كانت تُمثِّل الشعب الأيرلندي للعالم آنذاك؛ وجعل أيرلندا مستقلة عن إنجلترا.

دراما إيش؛ لإعادة شعر الأسطورة الأيرلندية القديمة إلى الناس ككائن حي.

عُرض أول إنتاج للمسرح الأدبي الأيرلندي في قاعة الحفلات الموسيقية القديمة بدبلن، في 8 مايو 1899. وتضمن العرض مسرحيتين: "الكونتيسة كاثلين" لييتس، و"هيذر فيلد" لمارتن. ونظرًا لنقص الممثلين الأيرلنديين المؤهلين، استُقدم طاقم تمثيل إنجليزي للمشاركة في العرض. في عام 1901، غُيّر اسم الفرقة إلى الفرقة المسرحية الوطنية الأيرلندية؛ وفي عام 1903، أصبحت الجمعية الوطنية الأيرلندية للمسرح، وفي عام 1905، عُدِّل اسمها إلى الجمعية الوطنية للمسرح، وظلت كذلك منذ ذلك الحين.

ثلاثة أشياء على وجه الخصوص وقفت في طريق نجاح هذه المنظمة: الفقر، ونقص الممثلين الأيرلنديين المتعاطفين مع الدراما الشعرية، وقانون ترخيص المسرح، الذي حظر أداء المسرحيات إلا في المنازل الثلاثة المرخصة في دبلن، وهي جاييتي، وكوينز، ورويال. تمت إزالة عقبة الفقر في عام 1904 من خلال المساعدة السخية من الآنسة إيه إي إف هورنيمان، التي دفعت ثمن إعادة تشكيل مبنى قديم إلى مسرحين (مسرح آبي)، ودفعت الإيجار لمدة ست سنوات مقدمًا. تم التغلب على نقص الممثلين الأصليين المتعاطفين في عام 1902 وبعد ذلك بوقت قصير من خلال اكتشاف الأخوين ويليام وفرانك فاي، الهواة الذين يمتلكون عبقرية حقيقية، ومن خلال التطور التدريجي لشركة ممتازة حول نواة فاي. تم التغلب على صعوبة العمل في الأيام الأولى للجمعية من خلال قانون خاص أصدره البرلمان يمنحها الحق في أداء المسرحيات، وفي وقت لاحق من خلال ترخيص منتظم تم إصداره لمسرح الدير.

وقد ظهر إلى النور كتاب مسرحيون جدد، ولا سيما 1. م. سينج وبادرايك كولوم، في السنوات القليلة الأولى من القرن الجديد، وأصبح سينج لمسرح الدير ما كان تشيخوف لمسرح موسكو للفنون، مساهمه الأعظم والأكثر إلهاماً.

في أوائل عام ١٩٠٣، قدّم العازفون الأيرلنديون عروضًا في لندن. لاحقًا، جالوا في جميع المدن الرئيسية في إنجلترا وأيرلندا، وفي عام ١٩١١ قاموا بأول رحلة لهم إلى أمريكا. قدّموا عروضهم في بوسطن وفيلادلفيا ونيويورك وواشنطن وشيكاغو، مما أسعد الكثيرين، وأثار استياء بعض الأمريكيين الأيرلنديين الذين رفضوا بعض عبارات سينج واعتبروها تدنيسًا للمقدسات.

يعود تاريخ مسرح آبي، كما يتضح، إلى حد كبير إلى القرن العشرين. ومع ذلك، يرى الكاتب أن هذا الفصل مخصص لهذا الوصف، لأن مسرح آبي كان نتاجًا مباشرًا لقوى وآراء أواخر القرن التاسع عشر، ويجب اعتباره نموذجًا حقيقيًا لنوع "المسرح الحر"، المستوحى جزئيًا من المسرح الحر والمسرح المستقل.٤إن البداية الشجاعة في العام الأخير من القرن تشكل لفتة نبيلة لاختتام روايتنا لفترة تضاعفت فيها شرورها بشكل هائل، ولكنها عوضت نفسها في نظر النقاد من خلال اكتشاف بعض الترياقات، وفي حالات قليلة، إدارتها.

المراجع المختارة

الجزء الأول من القرن الخامس عشر تم تسجيله بشكل مثير للاهتمام في المجلد السادس من كتاب مانتزيوس*تاريخ الفن المسرحي*.هناك تسجيلان جيدان جدًا للمسرح الإنجليزي هما من تأليف واتسون*شيريدان إلى*20067"45072و وشارب*تاريخ مختصر للمسرح الإنجليزي*.السيرة الذاتية المتميزة لممثلين عظيمين هي من تأليف هوكينز*حياة إدموند*/1647. سيرة ذاتية قيمة هي*السيد والسيدة بانكروفت على المسرح وخارجه*.يمكن العثور على وصف موجز للمسرح الإنجليزي*10 ٣٥٤012 21 0٤ 1710115 تطور المسرح*.٨الكتاب الرائع الذي يتناول الأشكال الأخف من المسرحيات في هذه الفترة هو كتاب ديشر*المهرجون والعروض الصامتة*.يمكن العثور على ملخص لفن المسرح الإيطالي في كتاب ماكلينتوك*الكونتيم*. 0٨وسوج سر*دراما ايطاليا*.بالنسبة للمسرح في روسيا، انظر مسرحية وينر*الدراما المعاصرة في روسيا. 200 12511175 مسار المسرح الروسي الحديث*.بالنسبة لفرنسا، انظر تشاندلر*الكون*

272 قصة المسرح *الدراما المؤقتة لفرنسا*، وبالنسبة لألمانيا، انظر Witkowski S *الدراما الألمانية في القرن التاسع عشر*. إن الرواية الكاملة لحركة المسرح الحر هي رواية واكسمان *أنطوان والمسرح الحر*. إن المذكرات والسير الذاتية المتعلقة بالمسرح في القرن التاسع عشر كثيرة جداً بحيث لا يمكن ذكرها كلها.

الفصل/1٦٦

أوائل القرن العشرين

الشروط العامة

آه يا إلهي، في الوقت الذي كُتب فيه هذا، لقد مر أكثر من ربع القرن العشرين، وخضع المسرح للعديد من التغييرات، لقد تحمّلت الحضارة الإنسانية حركاتٍ عديدةً ومتنوعة، وأصبحت منظمةً هائلةً لدرجة أن أي محاولةٍ لتسجيلها بشكلٍ شاملٍ ستفشل فشلاً ذريعاً. ومع ذلك، من الممكن تحديد الخطوط الرئيسية لتطورها، وتفسير أهمية بعضٍ من أهم مراحلها، وذكر بعضٍ من الشخصيات الإنسانية البارزة التي سيطرت عليها، أو تسيطر عليها الآن.

يجب تذكير القارئ أولًا بأنه عند استخدامنا لكلمة "مسرح" اليوم، قد نعني أيًا من أنواع المؤسسات المسرحية العديدة. فمنذ عصر النهضة، كان هناك ميلٌ ثابت نحو تباين أنواع المسارح، وفي هذا القرن (عصر التخصص والتعقيد الاجتماعي) يتجلى هذا الميل بوضوح. ولنذكر بعض الأنواع العامة فقط، لدينا: مسرح الريبرتوار (الذي تدعمه عادةً الدولة أو البلدية): المسرح التجاري الحضري (المُخصص أساسًا لعرض طويل من الدراما القانونية، أو الأوبرا الخفيفة، أو الكوميديا الموسيقية): الأوبرا الكبرى (التي تدعمها عادةً رؤوس أموال عامة أو خاصة): الاستعراض (عرض منوعات مُمجد): الفودفيل القياسي (سلسلتان من المسارح بنظام حجز مركزي للعروض): عروض درامية (فرقتان مقيمتان تُقدمان كل عرض لمدة أسبوع أو أسبوعين): البورليسك (كوميديا بسيطة، مع...)

٢٧٤ قصة المسرح (الميزات الموسيقية): العروض المتنقلة (فرق متجولة ليس لها مقر خاص بها): السيرك، السينما، الكباريه. وإلى جانب هذه الأنواع المهنية، هناك العديد من المنظمات الهواة وشبه المهنية، مثل مسرح المدارس والجامعات، ومسرح المجتمع، ومسرح الكنيسة، ومسرح العمال.

يعود هذا التنوع في الأنماط، أكثر من أي شيء آخر، إلى الزيادة في عدد السكان، وإلى المدينة الحديثة، حيث يُمكّن، بفضل وسائل النقل السريع، ملايين الأشخاص من تركيز أنشطتهم. كلما زاد عدد السكان الذين يمكن للمركز المسرحي أن يستمد منهم الرعاية، زادت الحاجة إلى جاذبية متخصصة. سرعان ما يتطور تعقيد الحياة الحضرية في الذوق الفردي المحدد، ويطلب إشباعه. يذهب الريفي إلى "عرض"؛ يذهب رجل المدينة إلى استعراض، أو كوميديا فكرية، أو أوبرا خفيفة - إلى الشكل المحدد للمسرحيات التي يمليها ذوقه أو مزاجه المباشر.

في لندن اليوم، مع تعدادها المسرحي المتوقع الذي يتراوح بين سبعة وثمانية ملايين نسمة، يوجد في قلب المدينة ما بين أربعين وخمسين مسرحًا مخصصًا حصريًا للدراما والأوبرا والكوميديا الموسيقية. وفي الضواحي، يوجد ما لا يقل عن اثني عشر مسرحًا آخر مخصصًا للأغراض نفسها. ومن دور المنوعات وقاعات الموسيقى، يوجد حوالي خمسة وثلاثين دارًا ذات أهمية، على الرغم من أن العدد الإجمالي أكبر بكثير. بالإضافة إلى ذلك، هناك وفرة من دور السينما.

في باريس، التي يزيد عدد سكانها عن ثلاثة ملايين نسمة، يوجد خمسون مسرحًا مخصصًا للأوبرا والدراما والكوميديا الموسيقية؛ وعشرة مسارح فودفيل وريفيو مهمة، وأربعة سيركات دائمة، وعدد كبير من الكباريهات وحفلات المقاهي ودور السينما. برلين، التي يبلغ عدد سكانها حوالي أربعة ملايين نسمة، لديها نفس عدد المسارح تقريبًا مثل باريس. مدن مهمة، ولكنها أصغر نوعًا ما، مثل موسكو ولينينغراد

الأوائل القرن العشرين275 (بتروجراد)، وفيينا، ومدريد، لديها من عشرة إلى خمسة عشر مسرحًا في كل منها، باستثناء دور الفودفيل، والكباريهات، والسيرك، ودور السينما.

التطوير التقني

لنسأل أنفسنا الآن ما هي التغييرات الفنية والتقنية التي طرأت على هذه المسارح خلال السنوات الخمس والعشرين الماضية؟ أول ما يجب أن نجيب عليه هو أن الكثير منها لم يشهد أي تغيير على الإطلاق، بينما شهد البعض الآخر الكثير.

سيُذكر أنه خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، كانت فكرتان تتنافسان على شق طريقهما إلى المسرح: فكرة المسرح الحر (الخالي من النزعة التجارية، والخالي من نظام النجوم، والخالي من الدراما والتمثيل والإخراج التقليدي)، وفكرة التمثيل الواقعي. وكانت الفكرتان متحدتين بشكل وثيق. ووجدهما معظم الأشخاص متناغمين بشكل لافت للنظر. فبينما سعى الكاتب المسرحي والممثل إلى طبيعية الحوار والفعل والأسلوب، سعى ميكانيكي المسرح إلى أجهزة إضاءة المسرح وأجهزة تحويل المشهد التي من شأنها أن تعزز قضية الوهم - وهم الواقع. وقد نجح البحث عن تقنية واقعية للكتابة والتمثيل في أكثر من بلد؛ وينتمي انتصار ميكانيكي المسرح بشكل رئيسي إلى ألمانيا.

اتهم أكثر من ناقد الألمان بتحويل المسرح إلى ورشة آلات، وربما يكون الاتهام واحدًا فقط إذا اعترفنا في الوقت نفسه بالقيمة الفنية الواضحة لبعض الآلات. كان المسرح الدوار، الذي تم تقديمه في أوروبا عام 1896، من قبل كارل لوتن، شلاغر من ميونيخ (على الرغم من أن موطنه الأصلي كان تابان)، أحد أهم ابتكارات الميكانيكا الألمانية، ولا تزال قيمته في إنتاج بعض المسرحيات متفقًا عليها. فهو يسمح بترتيب عدة إعدادات كاملة مسبقًا على طاولة دوارة، وبالتالي

تقليل العمالة والوقت بين الفصول. يسمح المسرح المنزلق، الذي يخدم غرضين مشابهين، بانزلاق إعدادين كاملين إلى الأجنحة على اليمين أو اليسار، وإحضار آخر إلى إطار قوس خشبة المسرح من الاتجاه المعاكس. يمكن بعد ذلك تغيير الإعداد في الأجنحة أثناء الفصل، وتكرار العملية. يُعد المسرح الغارق، الذي يُقال إنه اخترعه فريتز براندت من دار الأوبرا الحكومية في برلين، وأتقنه أدولف لينباخ وماكس هاسايت من دريسدن، هو الثالث والأكثر تعقيدًا من بين آلات تحويل المشهد هذه. ينقسم المسرح إلى عدة أقسام، كل قسم يمتد بعرض خشبة المسرح. يتم خفض القسم الأمامي (الذي يحمل إعدادين كاملين) إلى الطابق السفلي، حيث يتم انزلاقه إلى اليمين أو اليسار. يمكن بعد ذلك لف الإعداد الجديد في مكانه من الجانب المقابل للطابق السفلي ورفعه إلى مستوى المسرح، أو (وفقًا لمخطط السيد هاسيت) عندما يتم خفض القسم الأمامي، قسمين خلفيين من المسرح الرئيسي، يحملانأيتم دحرجة الإعداد الجديد للأمام إلى مقدمة المسرح، وعندما يؤدي غرضه، يتم دحرجته مرة أخرى، ويتم رفع القسم الأمامي من الطابق السفلي، مع حمل إعداد آخر. أثناء المشهد التالي، يمكن إعادة ضبط القسم الخلفي، وتكرار العملية في 671121172/181. الجهاز الرابع، وهو أبسط وأقل تكلفة، والذي ابتكره الألمان، هو مرحلة العربة. هذا ليس أكثر من عربة أو عربة قوية البناء، يبلغ عرضها حوالي ستة أقدام وطولها اثني عشر قدمًا، على الجانبين 06 والتي قد تكون 129160 أقسامًا كبيرة من الديكور -2 جدار كامل، أو 2 درج، على سبيل المثال. يتم استخدام العديد من هذه العربات في وقت واحد، وبواسطتها يمكن نقل الإعداد الثقيل والضخم إلى مكانه بسهولة وسرعة.

لقد أُشيد بكل من هذه الاختراعات في وقتها باعتبارها هبة من الله، ولكن لكل منها عيوبه. وتشترك في بعض المزايا. من ناحية، كان الهدف منها توفير العمالة، ولكنها غالبًا ما تطلبت خدمات فرقتين كبيرتين من الميكانيكيين الخبراء. مرة أخرى،

أوائل القرن العشرين277كانت تهدف إلى تقصير الفواصل بين الفصول. وهذا ما يمكنها فعله، باستثناء حقيقة أن تأخير الفاصل غالبًا لا يكون ناتجًا عن تحول المشهد، ولكن عن تغييرات الأزياء. ومن الواضح أنه على الرغم من إمكانية تغيير الإعداد في ثلاثين ثانية، فقد يتطلب الإعداد أو الماكياج خمس دقائق. ومن الصعوبات الأخرى التي تظهر مع استخدام معظم هذه الأجهزة أن الإعدادات يجب أن تكون جميعها ضحلة. وبعبارة أخرى، مع وجود مرحلة منزلقة أو مرحلة غاطسة، إذا كان سيتم استخدام عدة إعدادات، فلا يمكن لأي إعداد أن يحتكر أي مكان بالقرب من عمق اللعب بالكامل للمسرح. وبالنسبة للمشاهد الخارجية، يكون هذا القيد خطيرًا. ثم، في حالة المرحلة المنزلقة، تحدث صعوبة تقنية أخرى. فعندما يتم انزلاق الإعداد إلى الأجنحة، فإنه يصطدم بالقبة الجصية، أو السيكلوراما الدائمة، والتي تعد جزءًا من المعدات القياسية في العديد من المسارح القارية (وخاصة الألمانية). بمعنى آخر، إذا استُخدمت مرحلتان انزلاقيتان، فلن تتمكن القبة من التقدم للأمام بالقدر المطلوب، وإلا فيجب تصميمها خصيصًا بحيث يُمكن إبعادها عن الطريق عند تشغيل المرحلة الانزلاقية. وقد استُخدم كلا الخيارين في مسارح العمليات الألمانية. أما المرحلة الدوارة، على العكس من ذلك، فتعمل بشكل ممتاز مع القبة.

يمكن هنا التطرق إلى طبيعة وقيمة قبة السماء هذه. ففي السنوات الأولى من هذا القرن، كرّس الإيطالي م. فورتوني جهدًا كبيرًا للتجريب في إضاءة المسرح. وكانت مساهمته الرئيسية هي نظام الإضاءة غير المباشرة الذي يُلقى فيه الضوء من قوس على أشرطة ملونة من الحرير، مما يؤدي إلى تشتيت الضوء وانعكاسه على المسرح. علاوة على ذلك، ابتكر سماءً حريرية لإحاطة المسرح، ومن خلال إلقاء الضوء المنتشر عليها، حصل على انتشار أكبر. قبة الحرير؟ التي تنحني بوضوح حول المسرح، وفي الوقت نفسه تنحني للأمام في الأعلى (مما يجعلها مقعرة) تم تثبيتها في مكانها بواسطة إطار صلب، وتم الحفاظ عليها خالية من التجاعيد عن طريق خياطتها مرتين ثم نفخها مثل

1 البالون. على الرغم من أهمية هذا النظام البالغة في تطور المسرح الحديث، إلا أنه لم يدم طويلًا. فقد تغلب بشكل رائع على قسوة إضاءة المسرح السابقة، وأدخل مبدأ القبة السماوية، لكنه فشل بسبب تكلفته الباهظة، ليس فقط في المعدات، بل أيضًا في هدر الكهرباء، ولأن اختراع المصابيح المتوهجة القوية جعل هذه الإضاءة غير المباشرة غير ضرورية.

استبدل الألمان سماء الحرير في مسرح السيد فورتوني بقبة من الجبس. أطلقوا عليها اسم "قبة الأفق". هذه القبة، عندما تُضاء بمهارة باستخدام المصابيح المتوهجة وشاشات ملونة من الزجاج أو الجيلاتين، تعطي وهمًا مطلقًا بمساحة جيدة التهوية. ينتشر الضوء بطريقة تجعل العين لا تستطيع اكتشاف وجود القبة المادية نفسها، بل تفقد نفسها في المسافة. نوع آخر من القباب هو "قبة الأفق"، وهي ببساطة جدار نصف دائري يحيط بالمسرح ولكنه لا ينحني للأمام في الأعلى - بمعنى آخر، بانوراما دائرية. سرعان ما اكتُشف أيضًا أنه يمكن استبدال القماش بالجبس، مع ميزة كونه متحركًا، على الرغم من أنه من الصعب إلى حد ما الحفاظ على بانوراما دائرية من القماش من التجعد.

كانت هذه القباب السماوية، حتى في الأيام التي سبقت الحرب العالمية الأولى، جزءًا من المعدات الأساسية في أفضل المسارح الألمانية، ووجدت طريقها تدريجيًا إلى المسارح الأجنبية. كانت نتاجًا للروح الواقعية، لمسرح الوهم. ومؤخرًا، بالطبع، خدمت أغراضًا أخرى غير الواقعية البحتة. وهنا تكمن قيمتها البارزة. فهي تُناسب بسهولة أيادي المُزخرفين المُبدعين كما تُناسب أيادي مُقلدي الطبيعة. إنها مرنة وعملية وجميلة. من الصعب تخيل التخلص منها يومًا ما في المسرح.

تُستخدم حاليًا في بعض مسارح أوروبا نظام عرض بانورامي مُحسّن وناجح للغاية. يُقال إنه اخترعه إما هاسايت أو لينباخ في ألمانيا، وقد أُدمج فيما يُسمى نظام آرس (الذي تديره شركتان سويديتان). يتنقل هذا النظام على...

2 مسار يمتد في نصف دائرة حول المسرح. 15 صنع ؛0قماش، ولفّ على بكرة. يمكن لفّه أو فرده بالكامل في نصف دقيقتين. إلى جانب دورتين متحركتين، يتضمن نظام آرس معدات إضاءة مسرحية متطورة، مع مصابيح أرضية محمولة لإضاءة الجزء السفلي من الدورتين، ومجموعتين من وحدات الإضاءة تعملان من أعلى قوس المسرح، وقادرتان على إضافة جميع أنواع الألوان على الدورتين، بالإضافة إلى مؤثرات خاصة، مثل حركة السحب.

وأخيرًا، فيما يتعلق بقبة السماء، يمكننا أن نذكر آلة العرض المنسوبة إلى لينباخ والمسماة فانوس لينباخ. يتكون هذا الجهاز بشكل أساسي من عاكس خاص، قادر، باستخدام مصباح واحد قوي، على عرض تصميم على كامل سطح القبة الشفافة أو الخلفية من مسافة بضعة أقدام فقط. يوضع الفانوس خلف الكواليس، مواجهًا الجمهور، ويُرسم التصميم على لوح زجاجي. وقد دفع هذا الاختراع، الذي لاقى استخدامًا كبيرًا في المسرح الحديث، البعض إلى التنبؤ بأن طلاء ديكورات المسرح بالطلاء سيصبح قريبًا من الماضي، لأنه أسهل بكثير وأكثر اقتصادًا بكثير لطلائها بالضوء.

ادخل الـ ٦15

بعد أن أشرنا بإيجاز إلى بعض الإنجازات التقنية الرئيسية للواقعيين، أصبح من الضروري لنا الآن العودة إلى بداية القرن واتباع مسار مختلف. يمكننا أن نحدد ماهية هذا المسار بالقول إنه ما إن بلغت الواقعية ذروتها حتى تعرضت لهجوم مدمر. كان العمالقة الثلاثة الذين قادوا الهجوم هم أدولف أبيا، وإي. جوردون كريج، وماكس راينهاردت. وكان أتباعهم كثرًا.

كان أدولف أبيا، وهو سويسري إيطالي، في العمل أثناء

O28 قصة المسرحفي تسعينيات القرن التاسع عشر، صاغ نظريات جديدة في فن المسرح، وأولى اهتمامًا خاصًا للاستخدام الفني للكهرباء. نُشرت آراؤه لأول مرة عام 1895، وحظيت منذ ذلك الحين بتقدير كبير من قبل طلاب المسرح. اتخذ أبيا مسرحيات فاغنر الموسيقية مادة تجريبية له، وصمم مشاهد لها، وخطط للإضاءة والحركة وفقًا لخطوط كانت ثورية آنذاك. كان دافعه الرئيسي هو إنشاء مشهدين تشكيليين - أي مشهد يعتمد، من خلال التخلص من الخلفيات المرسومة التقليدية المضاءة بطريقة مسطحة تمامًا، على أشكال هيكلية صلبة وظلال قوية. بعبارة أخرى، رغب في إنشاء مشهد ثلاثي الأبعاد يتناغم مع الممثل ثلاثي الأبعاد، ويكون حيويًا بنفس القدر. لم يكن هذا الشعور بالتناقض بين المشهد الميت والممثل الحي، بين جسد بشري ثلاثي الأبعاد وخلفية من شخصين (وهو شعور خاطئ بشكل واضح في محاولته تحقيق البعد الثالث عن طريق المنظور) أصيلاً لدى أبيا. لقد شعر بها المراقبون الفطنون قبله، لكن أبيا كان أول معاصر يحلّ المشكلة إلى ما يشبه حلاً مقبولاً. وربما كان أول من أدرك تمامًا إمكانيات الكهرباء كوسيلة فنية على المسرح.
1113 كان ضعفه كرائد أنه لم يطبّق نظرياته على مجموعة كبيرة ومتنوعة من الإنتاجات. راضيًا عن تطبيقات قليلة، ومستندًا في حجته على مزاياها، أصبح موضوعًا لانتقادات لاذعة، وبالتالي كان تأثيره أقل من بعض الآخرين الذين مضوا قدمًا، حريصين دائمًا على مواجهة المشكلات الجديدة وتوسيع نظرياتهم أو تعديلها لتتناسب معها.

غوردون كريج، رجل إنجليزي، ابن الممثلة العظيمة إيلين تيري، هو أيضًا منظّر أساسي. ولكن كما يُقال لمنتقديه، فهو رجل مسرح عملي أيضًا. في البداية، كان ممثلًا - برفقة هنري إيرفينغ - من عام ١٨٨٩ إلى عام ١٨٩٦. وعندما ترك مهنة التمثيل، أصبح...

أوائل القرن العشرين ٢28مُوَقِّع للمشاهد، ثم مُنتج. أصبح أيضًا، بمعنى ما، فيلسوفًا. مُعانًا من استياءٍ شديد من نظام المسرح ككل كما كان موجودًا في التسعينيات، بدأ بجهدٍ مُضنٍ في التعرف على تاريخه ومبادئه ومستقبله. كفيلسوفٍ بارع، بدأ بالأسئلة. ومثل ديكارت، بدأ بعدم قبول أي شيء، وانتهى - ولكنه لم ينتهِ بعد.

لم يكن من الممكن أن ينشأ في مدرسة أفضل من مدرسة هنري إيرفينغ، لأنه تعلم هناك عن كثب ممارسات المنتج الواقعي بامتياز. 16 إذا كان المرء مقدرًا له أن يصبح، دعنا نقول، عدوًا للمسيحية، فسيكون من الجيد له أن ينشأ في منزل الأسقف. كان حب إيرفينغ للواقعية الباذخة، ولا يزال، سيئ السمعة. كان رد فعل كريج على هذه الواقعية، على الرغم من احترامه لمؤيدها، عنيفًا بقدر ما كان فعالًا. بحلول عام 1900، كان قد طور وجهة نظر تجاه المسرح، وأعد بعض التصميمات المثيرة للاهتمام للغاية للإعدادات. بدأ عرض هذه التصميمات علنًا في عام 1902. تم عرضها في لندن وبرلين وفيينا وميونيخ ودريسدن ومدن أوروبية أخرى. تسببت في نقاش في كل مكان، ولكن في ألمانيا فقط تم تقديرها بشكل كبير. أراد كريج تأسيس مدرستين للمسرح في إنجلترا، لكن التمويل اللازم لم يكن متوفرًا. قدم عرضين في مسارح لندن، لكن هذا النشاط لم يُعر مواطنيه اهتمامًا. في عام 1904، دُعي إلى برلين لتقديم عرضين لمسرحية "البندقية المحفوظة". عاد إلى نظرياته وتصاميمه. ظهر أول كتاب له عن فن المسرح عام 1905. في العام التالي، قدم عرض "روزميرشولم" في فلورنسا بإيطاليا لإيليونورا دوز. أسس لاحقًا مدرسته الدرامية في فلورنسا. واصل نشر أفكاره واقتراحاته التصويرية لديكور المسرح. في عام 1911، دُعي إلى موسكو، حيث صمم لإنتاج مسرح ستانيسلافسكي الفني لمسرحية "هاملت". كانت الديكورات تتكون من شاشات مرتبة لإعطاء تأثيرات الصلابة المعمارية و

282قصة المسرحالكرامة. إعداد الشاشة، الذي استُخدم عدة مرات منذ ذلك الحين، كان من اختراع كريج.

أينما ذهب هذا الرجل، ترسخت أفكاره. أينما ذهبت مقالاته ورسوماته، ظهر شيء جديد وجميل في المسرح. كان تأثيره أقوى في ألمانيا، وأضعف في إنجلترا. ربما لأنه يبلغ من العمر 11016 عامًا. لا يزال يكتب، ولا يزال يرسم، ولا يزال يُلهم كل من يقع ضمن نطاق شخصيته القوية. قبل عامين فقط، كان في كوبنهاغن، بدعوة من المسرح الملكي، ليعرض مسرحية "المُدّعون" لإبسن. يعيش معظم وقته في إيطاليا، لكنه شخصية عالمية بارزة - أبو فن المسرح الحديث.

من المفترض، بطبيعة الحال، أن كل من يقرأ هذا الكتاب سيقرأ، أو ربما قرأ، كتب غوردون كريج. فهي أساسية لفهم ما هو جديد في المسرح. لكن هذا لا يمنعنا من تلخيص النقاط الرئيسية الواردة فيها.

يُصرّ كريج على أن يكون المسرح نبيلًا، لا مُبتذلًا. يجب أن يكون موطنًا للفنان، وأن يُحكمه الفنان. وعلى الفنان في المسرح أن يتعلم من الماضي، لكن لا ينبغي أن يسعى لإعادة إنتاجه. يجب أن يكون مُبدعًا، لا مُقلّدًا.

علاوة على ذلك، يجب أن يكون الإنتاج رؤية رجل واحد. بهذه الطريقة فقط يمكن تحقيق وحدة التأثير. يجب أن يكون الإنتاج متناغمًا في جميع أجزائه. قد يكون واقعيًا، أو تقليديًا، ولكن لا يجب أن يكون كليهما. التناغم هو جوهر أي عمل فني. التمثيل الواقعي، والمسرحية الشعرية غير الواقعية، والديكور الذي يجمع بين الواقعية والأسلوبية، والإضاءة التي تسعى جاهدة، ولكنها بالكاد تحقق، مكياج الوجه الطبيعي الذي يخفي شخصية الممثل جزئيًا - مثل هذا التكتل شائع في المسرح، وهو بالتأكيد يتعارض مع المبادئ الفنية.

ينبغي إعادة تنظيم فنون المسرح وجعلها متسقة. على الراغبين في مسرح واقعي أن يُنتجوا مسرحيات في بيئات طبيعية (في الهواء الطلق، وفي المباني)

الأوائل القرن العشرين283 مناسبة للمسرحية، أو قبل المشاهد التي تم بناؤها من مواد بناء فعلية، مثل الخشب والطوب،إه *إلخ).* يجب اختيار الممثلين في هذا المسرح بناءً على تشابههم مع شخصيات المسرحية، وألا يستخدموا أي تمويه. يجب أن تكون المسرحية نفسها تمثيلًا صادقًا للحياة، وأن تكون أحداثها معقولة، وحوارها عاميًا. يجب أن يُضاء المسرح بالشمس أو القمر أو النجوم. من ناحية أخرى، يجب على أولئك الذين يرغبون في مسرح فني (أي مسرح الخيال الإبداعي) أن يتجنبوا جميع التأثيرات الطبيعية، وأن يبتكروا إعدادات ذات ملاءمة زخرفية ولكنها بريئة من الخداع البصري، وأن يختاروا مسرحيات ذات صفات شعرية أو أسلوبية، وأن يستخدموا الإضاءة الاصطناعية للجو والمزاج والتصميم، دون مراعاة القوانين التي تحكم ضوء الطبيعة، وأن يخفوا الممثلين حتى لا يمكن التعرف عليهم (باستخدام الأقنعة) أو يتخلصوا من الممثل تمامًا ويستبدلوه بالدمية، وأخيرًا، يجب أن يصروا على تقنية التمثيل (الوضعية، والإيماءة، وتقديم الحوار) التقليدية والمناسبة للمسرحية المطروحة.

سيبدو المسرح من النوع الأول لأي شخص تقريبًا مقيدًا بشكلٍ غبي؛ أما المسرح من النوع الثاني، فقد يجذب البعض باعتباره مثاليًا، بينما قد يجذب آخرين باعتباره مصطنعًا بلا داع. لا شك أن جوردون كريج نفسه يدرك تمامًا أن بعض التنازلات أمرٌ لا مفر منه في المسرح، ولكنه كان محقًا تمامًا في تحليله وإعادة تجميعه للعناصر المسرحية المختلفة. يُعدّ هذا الفحص والتقييم بالغ الأهمية في أي دراسة نظرية للمسرح.

كغيره من الرواد، اضطر كريج إلى المبالغة لإيقاظ وعي عام خامل وتحفيز الفكر. وقد أزعج الكثيرين بشدة بتأكيده وإصراره على مبادئ معينة، لكن التركيز والإصرار الأقل ما كانا ليحققا شيئًا.ع ربما تم المبالغة في أهمية القناع والدمية، وهما أقدم خاصيتين للمسرح.

ولكن هؤلاء وقعوا في مثل هذا الإهمال وسوء السمعة لدرجة أن الدعاية الأكثر عنفًا فقط يمكن أن تعيدهم إلى مكانتهم العامة وتكسب لهم مرة أخرى الإعجاب والاحترام اللذين كانا لهم لعدة قرون. يعترض كريج بشدة على هيمنة الشخصية البشرية للممثل على المسرح الحديث. تبدو له هذه الهيمنة مبتذلة ومغرورة وغير فنية. ويلوم النساء على خلق مثل هذه الحالة من الشؤون، ويقترح أن المسرح سيتحسن إذا أصبح (كما في الأيام الخوالي) ذكوريًا بحتًا. لكنه يعترض على الرجال والنساء على حد سواء كممثلين على أساس أنه لا يمكن لأي مخلوق من 0 901-210-1008 أن يخدم الفنان المخرج بأمانة. لا يمكن إخضاعه لسيطرة كاملة، لأن عواطفه ومزاجه وشخصيته ستتدخل في نمط المسرحية. الدمية هي مادة فنية حقيقية، لأنها تخضع فقط لإرادة المخرج. ليس لها مزاج؛ إنه لا يكل، لا يتغير. إذا استمر الإنسان، فعليه، كممثل، أن يصبح أقل من إنسان وأكثر من دمية - دمية أبير.

غالبًا ما تم انتقاد تصميمات كريج لديكور المسرح باعتبارها غير عملية. كثير منها غير عملي إذا تم أخذها حرفيًا. إنها مثالية عن قصد، والغرض منها ليس تقديم خطط عمل لحرفيي المسرح في العالم، ولكن لتعليمهم مبادئ التصميم: قيمة البساطة، وفن الاختيار، والاستخدام الدرامي للضوء والظل، وقوة وكرامة الأشكال المعمارية. في الواقع، على الرغم من أنها تهدف في المقام الأول إلى الإلهام، إلا أن معظم التصميمات يمكن تحقيقها حرفيًا في نوع معين من المسرح - وهو المسرح الذي يكون مسرحه كبيرًا وقابلًا للتكيف بدرجة كافية. يجب أن نتذكر أن النقطة الأساسية لكريج هي أن يكون مصمم المشهد مبدعًا - وليس مقلدًا. وبالتالي فإن أولئك الذين يحاولون استخدام تصميماته في إنتاجاتهم الخاصة ينتهكون روح عمله بأكملها.

ثالث العمالقة. ماكس راينهاردت، بكل معنى الكلمة

أوائل القرن العشرين، ٢٨٥، لكلمة "إنسان عملي". من المشكوك فيه أنه صاغ نظريةً دون تطبيقها عمليًا. بينما يحلم كريج ويكتب، ولا يغامر بدخول مجال النشاط العام إلا نادرًا، يندفع راينهارت من مسرح إلى آخر، ويسيطر على جيوش من العمال والممثلين، ويجري تجارب على مسرحيات من جميع الفترات والأساليب، على مسارح صغيرة وكبيرة، ولا يتردد في أي شيء. إنه على الأرجح الرجل الأكثر ديناميكية في تاريخ المسرح.

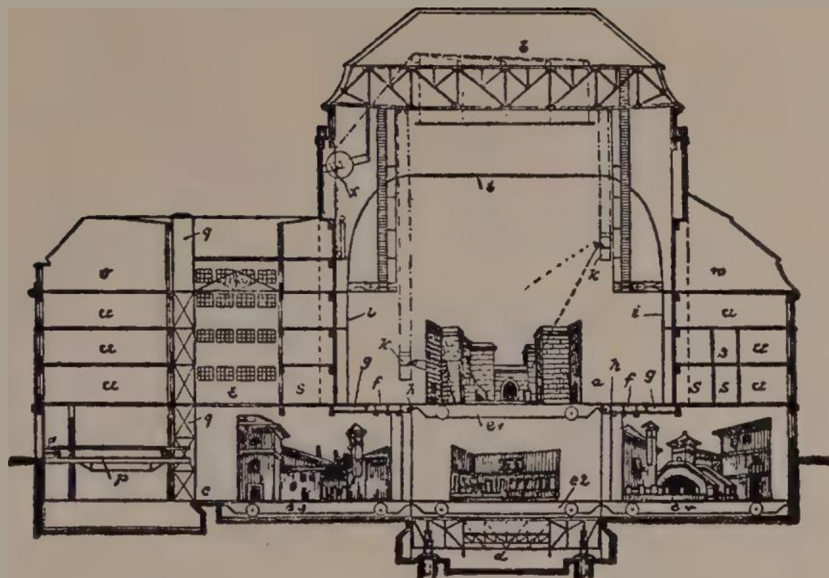
وُلِد راينهارت ونشأ في بادن، بالقرب من فيينا. بدأ التمثيل، كهاوٍ، في المدينة الأخيرة، مستلهمًا من التقليد العريق لمسرح بورغ. كانت أول مشاركة حقيقية له كممثل شخصيتين في مسرح pal-11111161 في سالزبورغ، خلال موسم افتتاحه عام 1894. وهناك لاحظه أوتو 1212141، مدير المسرح الألماني في برلين آنذاك. اصطحبه براهم إلى برلين وعرّفه على فن المسرح الطبيعي الذي كان في صعوده آنذاك. راينهارت، على الرغم من نجاحه كممثل، سرعان ما أصبح مخرجًا، وبدأ في إنتاج المسرحيات بشكل مستقل. في البداية اتبع المسار الطبيعي، لكنه برز تدريجيًا كرومانسي. كان أحد المعالم البارزة في حياته المهنية هو إنتاجه عام 1905 لمسرحية "حلم ليلة منتصف الصيف" في مسرح نويس. لقد حقق هذا الإنتاج، الذي كسر العديد من التقاليد المقبولة في المسرح الألماني، نجاحًا كبيرًا للمسجل الشاب، وأعلن عن بداية عصر جديد.

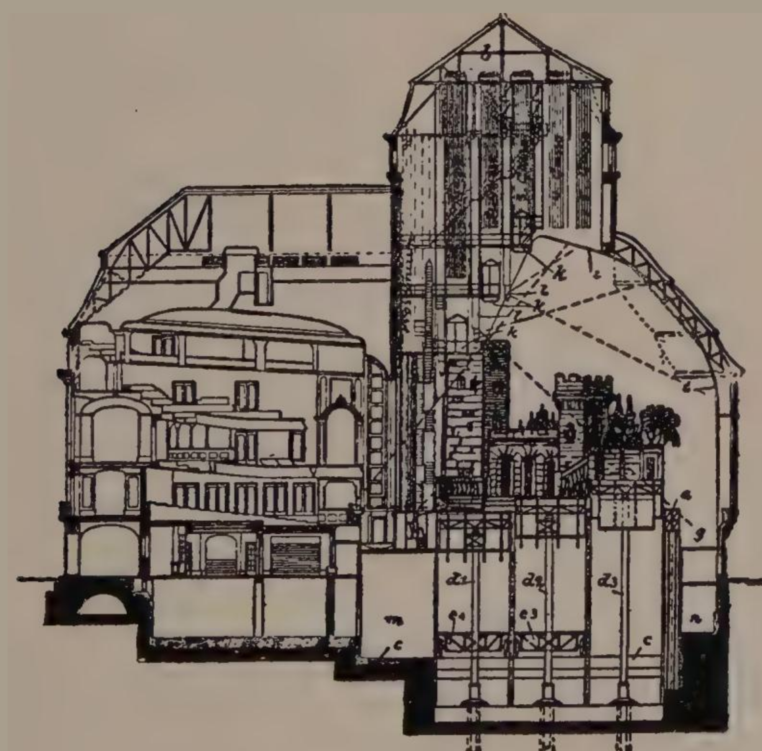
في هذه الأثناء، في عام ١٩٠٢، افتتح راينهارت مسرح كلاينز، وهو منزل صغير جرّب فيه دراما الألفة. في عام ١٩٠٥، افتتح مسرحًا صغيرًا آخر، وهو كامرشبيل. عُرضت إنتاجاته الأكبر في المسرح الألماني. لكنه سرعان ما وسع طموحاته. كان يحلم بالعرض المسرحي الضخم. في عام ١٩١٠، أنتج في سيرك شومان (مبنى ضخم جدًا أُعيد تصميمه قليلًا لهذه المناسبة)، المأساة اليونانية "أوديب ريكس".

بعد سنوات، تولى إدارة هذا السيرك الضخم وأعاد ترتيبه وتزيينه بالكامل من قبل المهندس المعماري هانز 001218. وأصبح بعد ذلك Grosses Schauspielhaus (المسرح الكبير). كانت الخطط تدعو إلى استيعاب خمسة آلاف متفرج، لكنه لم يرق إلى مستوى هذا التوقع. هنا خلال أعوام 1919 و1920 و1921، قدم راينهاردت سلسلتين من العروض الرائعة، بما في ذلك "دانتون" و"يوليوس قيصر" والثلاثية اليونانية "أوريستيا". في هذه الإنتاجات، جرت محاولة لإحياء بعض الأساليب المسرحية القديمة. تم تنفيذ الكثير من الحركة على الجمهور، وتم التأكيد على المؤثرات الجماعية.

على الرغم من الإشادة العالمية بمشروع مسرح غروسس شاوسبيلهاوس باعتباره إنجازًا رائعًا، إلا أن "69:55 621" خاب أمله فيه. وافق عليه الجمهور، لكن روح راينهاردت المضطربة لم تتقبله. سئم هذا الفنان الاستعراضي الكبير من مسارح برلين، فانسحب إلى قرية سايسبورغ، التي كان يكنّ لها عاطفة عاطفية منذ بدايته كممثل، وبدأ العمل في مشروع ضخم - وهو بناء مسرح المهرجانات، وهو مجموعة من مباني المسارح المخصصة للدراما والأوبرا. ارتبط راينهاردت في هذا المشروع بكل من فيو فون هوفمانستال، الشاعر المسرحي النمساوي، وريتشارد شتراوس، الملحن الشهير، والعديد من المهندسين المعماريين. كان أحد أهداف المهرجان هو تكريم روح موزارت (الذي ولد في سالزبورغ)، كما تم تكريم روح فاغنر في بايرويت.

أثناء تنفيذ هذه الخطط، سافر راينهارت إلى فيينا، حيث مُنح ملكية قاعة رقص فاخرة من القرن الثامن عشر في القصر الذي كانت ترأسه ماريا تيريزا. وقد قدّم فيها عددًا من المسرحيات (معظمها كلاسيكيات)، مستغلًا روح القاعة، ومستخدمًا مسرحًا رسميًا، بدون ستارة، وباستخدام عدد قليل من الأدوات التقليدية.





From Cheney's *Stage Decoration.*

طبق22-23: مرحلة الانزلاق والغرق في مسرح دريسدن الثاني.

أوائل القرن العشرين 287 شاشات زخرفية وقطع أثاث على شكل ديكور مسرحي.

كان من أقوى التأثيرات على راينهارت طقوس الكنيسة، وخاصة الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. قدّم أكثر من مرة مسرحيات بأسلوب طقسي، لكن أكثر جهوده طموحًا وشهرةً في هذا الاتجاه كانت مسرحية الاستعراض المذهلة "المعجزة"، التي أنتجها في لندن في وقت مبكر من عام 1911، وفي مدن أوروبية مختلفة بعد ذلك (برلين، 1914)، وفي الولايات المتحدة (مدينة نيويورك، 1924). في هذا الإنتاج، وصلت المسرحية الجوهرية للطقوس المسيحية إلى ذروتها، وأُدركت الجاذبية القوية للعصور الوسطى تمامًا.

أصبح العديد من أعضاء فرق راينهارت القديمة مشهورين عالميًا الآن. خلال سنوات عمله في مسارح برلين، درب وأخرج بمهارة عددًا لا يُحصى من الممثلين المتميزين. لكن الكساد المالي الذي أعقب الحرب العالمية الأولى ألحق ضررًا بالغًا بهذه الفرق المسرحية الرائعة التنظيم، واضطر العديد من الأعضاء البارزين إلى دخول عالم السينما أو السفر كنجوم، محاطين بمجموعتين من الممثلين الأقل أجرًا.
من بين أشهر ممثلي راينهارت يمكن إدراج: ألكسندر مويسي (الذي صنفه العديد من النقاد على أنه أعظم ممثل في العالم اليوم)، ألبرت باسرمان، ماكس بالينبيرج، ليوبولدين كونستانتين، كاميلا إيبينشوتز، بول فيجنر (الذي شاهده الأمريكيون في الفيلم الألماني "الغولم")، فيكتور أرنولد، جيرترود آيسولدت، روزا بيرتنز، فيلهلم ديجلمان، إلسا هايمز، إميل تانينجس (نجم السينما في أوروبا وأمريكا)، رودولف شيلدكراوت (نجم سينمائي أيضًا)، إرنست لوبيتش (مخرج سينمائي في أمريكا)، فيرنر كراوس (المعروف في جميع أنحاء العالم باسم دكتور كاليجاري في فيلم "خزانة دكتور كاليجاري"، والنجم اللامع لأفلام ألمانية أخرى)، هيلين ثيميج، هوجو 1121120118 هيرمان ثيميج، وكونراد فيدت (نجم سينمائي الآن في

أمريكا، وكان معروفًا في السابق للأمريكيين من خلال تمثيله في أفلام ألمانية مثل "خزانة الدكتور كاليجار" و"تماثيل الشمع الثلاثة" و"صديقات السيدة هاملتون").

وإذا أردنا تلخيص عمل راينهاردت (رغم أنه لم ينته بعد)، يمكننا أن نقول إنه كان الوكيل الأكثر حيوية في المسرح الحديث، إذ جعل من المسرح مكاناً يمكن فيه الرؤية وكذلك الاستماع (1).ہ.أعاد الدراما التصويرية إلى المسرح الشرعي، وأنه رفع مستوى التمثيل للعالم أجمع، وأنه وضع موضع التنفيذ العديد من المبادئ الرئيسية لكريج وأبيا، وأنه جمع الفن والأعمال بنجاح ملحوظ، وأنه استوعب جميع خيوط التاريخ المسرحي ونسجها في نمط رائع، وأخيرًا أنه وضع مثالًا للاجتهاد والشجاعة والصبر والنمو المستمر، والذي قد يلهم العاملين في المسرح لفترة طويلة قادمة. الألماني الأول 7 69:556 ٨2بدعوته إلى دول أخرى لإنتاج مسرحيات، برّر شهرته بجعل المسرح عالميًا. ولعلّه أول مُسجِّل مسرح حقيقي في تاريخ المسرح، فالمُسجِّل هو مُنتج يفهم ويجمع بين جميع فنون المسرح.

طرق الهروب من الواقعية

إن دراسة المسرح المعاصر تعني اكتشاف استياء حاد في معظم البلدان من واقعية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ولا تعكس غالبية المسارح حتى اليوم هذا الاستياء بوضوح، لأنها تُعبّر عن النزعة المحافظة واللامبالاة الجمالية للمواطن العادي. ولكن في كل مركز مسرحي تقريبًا، يوجد كتاب مسرحيون ونقاد وممثلون وموسيقيون وراقصون ومصممون يكافحون بشدة للهروب من الصيغة الواقعية - جزئيًا لأنهم سئموا منها، وجزئيًا لأنهم...

أوائل القرن العشرين ٢٨٩ يرون أنها لا تتوافق مع أفضل مُثُل الحياة العصرية. وبما أن هذه المجموعات هي التي تُساهم بما هو جديد في المسرح، فمن واجبنا أن نتناولها في هذا الفصل. أما المُضيفون الذين لم يُذكروا، فهم في الغالب معنيون بإدامة تقاليد القرن التاسع عشر، وبالتالي، سواء أكانوا جيدين أم سيئين، فهم ليسوا بحاجة إلى توضيح كبير.

هناك طرقٌ عديدةٌ للهروب من واقعية القرن التاسع عشر، وقد استُغِلَّت جميعها. فهناك، على سبيل المثال، المرحلة الشكلية؛ه.المسرح ذو الإعدادين الدائمين أو شبه الدائمين، ثلاثيي الأبعاد، ذي الطابع المعماري. قد يتبع هذا الأسلوب الأسلوب اليوناني، أو الإليزابيثي، أو الصيني، أو أي أسلوب آخر لا يعتمد على المنظور الزائف لإضفاء الوهم، والذي يربط الممثل بالجمهور بشكل وثيق من خلال تقديم الحدث، وإلغاء، أو على الأقل التقليل من أهمية الستارة الأمامية.

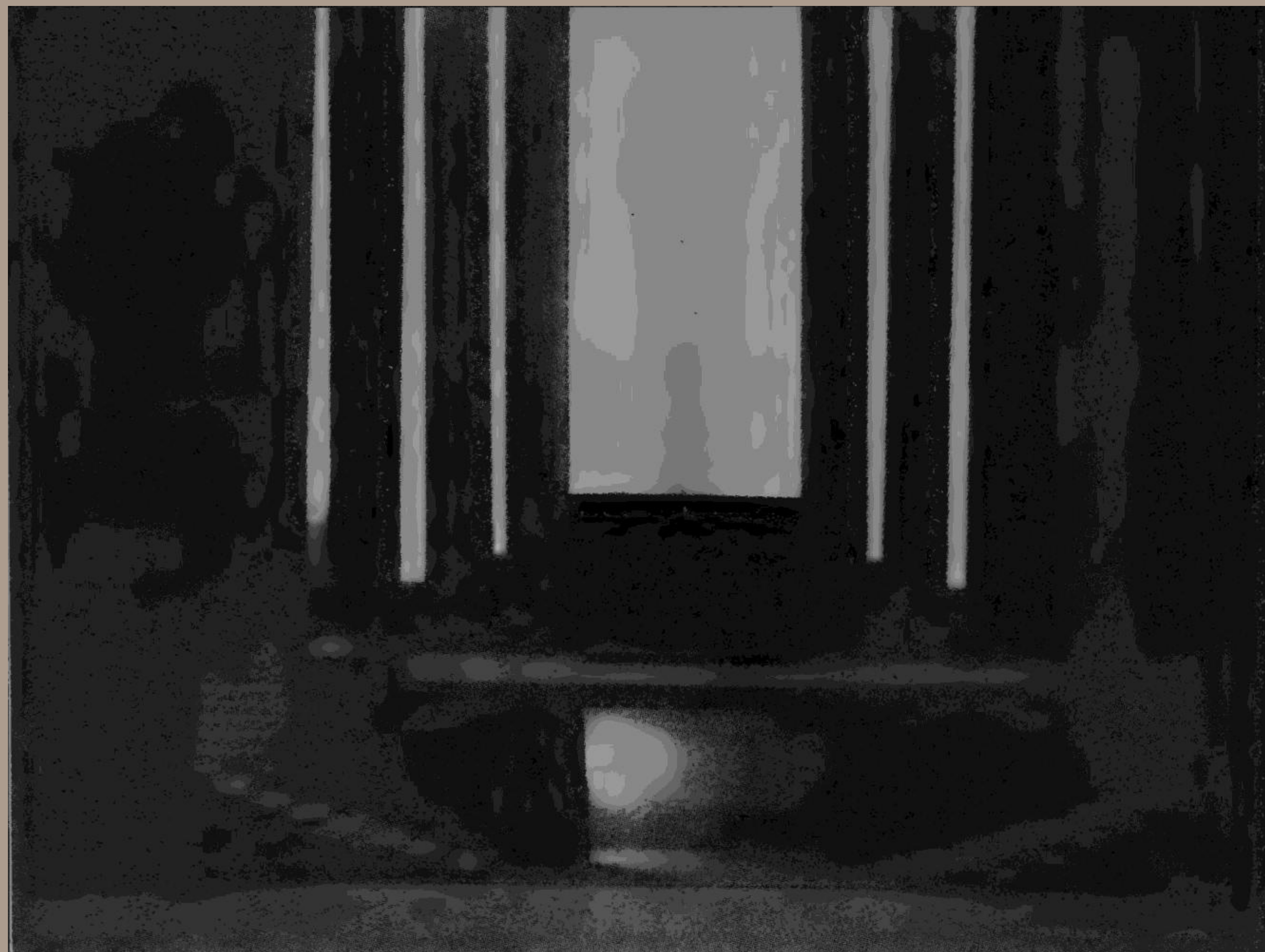
الطريقة الثانية للهروب هي من خلال ما يسمى "مرحلة الإغاثة"؛ ه.1.٢- إعداد سطحي بستائر أو مساحات مزخرفة، مطلي بصناعة صريحة، ويشكل خلفيةً لا بيئةً للممثل. هذا، مثل المسرح الرسمي أو المعماري، يُقرّب الممثل من الجمهور، لكنه لا يسعى، كما يفعل المسرح الرسمي، إلى تحقيق الانسجام بين الممثل والمكان من حيث الأبعاد.

الطريقة الثالثة هي السيرك. هنا، تُحوّل الدراما إلى مشهدٍ مُبهر، وتدور الأحداث داخل دائرة أو نصف دائرة من الجمهور. لا فائدة للديكور في هذا النمط، بل تُستبدل بالأزياء والشخصيات المُجمّعة.

الطريقة الرابعة هي استبدال الممثل الحي بالدمية، أو كحل وسط، وضع أقنعة على الممثل الحي وتحويله إلى راقص. يمكن حينها استخدام أي أسلوب في المسرح والديكور، شريطة أن يكونا متناغمين مع الأداء.

خامسًا، هناك التعبيرية. هذه كلمة يتردد المرء في استخدامها، لأن دلالاتها كثيرة، وإساءة استخدامها كثيرة. إنها ليست مصطلحًا حصريًا؛ في الواقع، يمكن تطبيقها بشكل صحيح على بعض الإنتاجات المقدمة بأي من الطرق غير الواقعية الأربع المذكورة سابقًا. لا تعتمد على طبيعة المسرح، أو عدم وجود الستارة أو وجودها، أو طبيعة الممثل، أو القيم الأبعادية للمشاهد، أو على أي حالة مادية أخرى. إنها وجهة نظر بحتة. التعبيرية، باختصار، هي اسم لأي طريقة إنتاج مسرحي تعارض التمثيل في حد ذاته. بمعنى آخر، ما إذا كانت مواد الإنتاج (الممثلون، المشاهد، الخصائص،؛ *إلخ*) حقيقية أو اصطناعية، تقليد واضح للأشياء الطبيعية، أو رموز مجردة للمزاج والشعور، لا يهم. فهي تعبيرية إذا تم استخدامها لنقل 2 أهمية أخرى غير مجرد التمثيل. على سبيل المثال، 2 كرسي شائع و 2 طاولة لن يدلا، في الإنتاج الواقعي النموذجي، على شيء أكثر من صفاتهما الواضحة "كرسي" و "طاولة". ولكن في أيدي التعبيري سيتم وضعها أو ارتباطها بمحيطها بحيث تحمل، بالإضافة إلى صفاتها الواضحة، 2 أهمية عاطفية دقيقة ولكنها ملموسة. وسوف تساهم، من الناحية النظرية على الأقل، بنشاط في الدراما بنفس المعنى الذي يساهم به الممثل فيها.

تشمل التعبيرية حركات فنية مثل التكعيبية، والدوامية، والبنائية، وبعض أنواع المستقبلية وما بعد الانطباعية. كمبدأ فني، تنتمي التعبيرية بشكل رئيسي إلى مجال تصميم المسرح، مع أنها تعمل أيضًا في تقنية التمثيل. إنها ليست نظرية غامضة كما صوّرها البعض. لقد فشلت في كثير من الأحيان في تحقيق هدفها، لكنها نجحت في كثير من الأحيان. قد يُعزى بعض إخفاقاتها إلى الرغبة في تحقيق تأثير جديد أو مثير، بغض النظر عن الملاءمة الجمالية؛ بينما يُعزى البعض الآخر إلى استخدام التجريد.



من ديكورات تشيني ستاي.

0/2/ 24: إعداد رواية Rrouglil Io Mary //The 7103 من تأليف Adolphi Appia.

أوائل القرن العشرين 291 أو الأشكال غير التمثيلية التي تكون شخصية للغاية بحيث لا تنقل قيمها العاطفية إلى عدد كافٍ من المتفرجين. وفي هذا الصدد، يجب أن نتذكر أن الرمز (التمثيل الملموس لشيء أو عاطفة أو فكرة) يعتمد نجاحه على 2 الاعتراف العام إلى حد ما. في المسارح الطقسية الراسخة أو في الكنائس الطقسية، نجد العديد من الرموز قيد الاستخدام، لكن هذه الرموز فعالة لأن كل من يشاهدها تقريبًا على دراية بأهميتها. من ناحية أخرى، عندما يضع مصمم المشهد الحديث على خشبة المسرح لوحة أو خاصية هيكلية يعلن أنها لا تمثل شيئًا سوى رد فعله العاطفي على ذلك الجزء من المسرحية الذي من المفترض أن تخدمه، فإنه لا يمكن أن يفاجأ إذا فشل تسعة وتسعون بالمائة من الجمهور في استخلاص تجربة عاطفية من الرمز تتوافق مع تجربتهم الخاصة. ما قد يُمثل "رعبًا" أو "طموحًا جامحًا" للفنان، قد لا يوحي للمشاهد العادي إلا بثمرتي بطاطس عملاقتين أو مشطتين بأسنان مكسورة. سيسعى العقل حتمًا جاهدًا للتماهي، وعادةً ما يصل إلى السخافة.

تحدث مثل هذه التفاعلات المؤسفة، بطبيعة الحال، عندما يذهب الفنان بعيدًا جدًا في عملية التجريد. قد يشوه الشكل الطبيعي (للباب أو الشجرة أو الوجه) وبالتالي يمنحه قوة تعبيرية؛ قد يبسط الشكل الطبيعي إلى آخر سماته الأساسية، وبالتالي يحقق البساطة الجميلة. ولكن في كلتا الحالتين، من المفترض أنه سيحافظ على الشيء ضمن نطاق التعرف عليه. قليل من الأشخاص العقلاء يعترضون على هذا النوع من التقليد. إنه الشيء المتوقع في المسرح، حيث تتداخل القيود الشديدة إلى الأبد مع التمثيل الواقعي تمامًا. ولكن عندما لا يتم تحديد الشيء، تبدأ المشاكل. يكون الجمهور غاضبًا أو مسليًا، وقليل من المتحمسين التقنيين يقدرون، أو يتظاهرون بتقدير، الأهمية الباطنية للشيء الرمزي.

الثورة في المسرح الروسي

وبعد أن أشرنا بإيجاز إلى نظريات المسرح الحديث، دعونا نحصي على وجه التحديد الأماكن والأشخاص الأكثر وضوحًا في تطبيق هذه النظريات.

إذا اعتبرنا الحركة المعاصرة حركة تمرد، فلن نتفاجأ إذا وجدنا الروس يلعبون دورًا قياديًا فيها، لأنه من غير الضروري بالتأكيد تذكير القارئ بأن الثورات السياسية والاجتماعية من المؤكد أنها تنعكس على المسرح. قبل وقت طويل من الاضطرابات الكبرى التي سببتها الحرب العظمى في روسيا، كانت روح التمرد تعمل، وكانت تجد درجة من التعبير في المسرح. ظهر مسرح موسكو للفنون، الذي بدا راديكاليًا عند تأسيسه قرب نهاية القرن التاسع عشر، قبل نهاية العقد الأول من القرن العشرين معقلًا للمحافظة. أثبتت واقعيته الراسخة، حتى عند النظر في آثاره الروحية، أنها ثقيلة جدًا بالنسبة للعديد من الروس، وحقيقة أن ستانيسلافسكي وفرقته كانوا ناجحين ومؤثرين للغاية، لم تخدم إلا في إشعال حماسة أكبر لخصومهم. من أجل تخليد مُثُله العليا، ولضمان مستقبل مسرحه بشكل حاسم، افتتح ستانيسلافسكي خلال السنوات الأولى من الحرب مسرحي الاستوديو الأول والثاني. كان كل منهما يتألف من قاعة صغيرة ومسرحين تابعين للفرقة.؛طلاب متقدمون من مدرسة الدراما التي كانت تُدار دائمًا بالتعاون مع مسرح موسكو للفنون. في هذه المسارح الفرعية، قدّم الممثلون الشباب الواعدون مسرحيات للجمهور، وتلقوا تدريبًا من الأعضاء القياديين في الفرقة الأم. أولئك الذين أوفوا بوعدهم حصلوا على أدوار صغيرة في مسرح الفنون، ودرسوا المبادئ الأساسية. في عام ١٩٢١، أُضيف مسرحا الاستوديو الثالث والرابع، وفي العام نفسه، أُضيف مسرح الاستوديو الموسيقي الخامس، المخصص للأوبرا، تحت الإدارة الشخصية لنيميروفيتش دانتشينكو. هؤلاء...

إن الاستوديوهات المصممة والمدارة بذكاء هي فخر ستانيسلافسكي، ولكنها ليست سوى شوكة في خاصرة كل من يكره مسرح الواقعية.

الرئيس بين المعارضين هو٧.إي. مايرهولد، كان في وقتٍ ما عضوًا في فرقة مسرح موسكو للفنون. انفصل عنها لعدم قدرته على الاستمرار في التوافق مع واقعية ستانيسلافسكي. لسنواتٍ عديدة، روّج لـ"المسرح المسرحي" - أي "المسرحية".٥.المسرح الذي هو بصراحة مصطنع. وقد تم تقديم معظم إنتاجاته في مسارح العاصمة، لينينغراد (بتروغراد)، وقد جرب الأوبرا وكذلك الدراما المشروعة. إنه يقرب الممثل من الجمهور ويبقي أضواء القاعة مضاءة في كثير من الأحيان أثناء الأداء، حتى يتمكن الممثل من رؤية جمهوره وتسجيل ردود أفعاله. ومع ذلك، لا يتبع مايرهولد عادة معظم مسارح العرض، من خلال الإصرار على المسرح العاري. غالبًا ما يستخدم إعدادات غنية، قدمها بشكل رئيسي الفنان nAY Golovi، وينغمس في الأزياء الملونة ومجموعة متنوعة غنية من الممتلكات. ما يحتج عليه بشدة هو مسرح "ثقب الباب" - حيث يجلس جمهوره في الظلام، وينظر من خلال ثقب في الحائط إلى تمثيل الحياة الواقعية. يبدو له مثل هذا المسرح معرضًا للفضول المبتذل. ومنذ الثورة الروسية أصبح فلاديمير لينين المثل الأعلى للراديكاليين، وتبنت العديد من المسارح مبادئه باعتبارها التعبير الحقيقي عن العقل الروسي الحديث.

أكثر تطرفًا هو مسرح كاميرني في موسكو، الذي أسسه ألكسندر 121101 في ديسمبر 1914. ارتبطت بتايروف أليس كونين، وهي ممثلة غادرت صفوف مسرح موسكو للفنون. كان أول إنتاج لهم هو "شاكونتالا" لكاليداسا، وتبع ذلك مجموعة دولية من المسرحيات التي تضمنت أعمال شكسبير وجولدوني ووايلد. جميع مسرحياتهم مُقدمة بأسلوب تعبيري، ومعظمها بطريقة تكعيبية. إعدادات المسرح والأزياء...

٢٩٤ قصة المسرح: أعمال ألكسندرا إكستر، الفنانة المرتبطة بمسرح كاميرني. يعتمد المسرح على ذخيرة فنية، وقد حقق نجاحًا باهرًا. تايروف مُسجلٌ نشيطٌ وذكي، ورغم ولعه بالتكعيبية، لا يلتزم التزامًا صارمًا بأي أسلوب. هدفه هو مسرحٌ تشكيليٌّ بحت.

ربما يكون المسرح الذي دعا إليه ن. ن. يفرينوف هو الأكثر تطرفًا على الإطلاق، والذي تجسد في بعض الإنتاجات التي قدمها في لينينغراد وأماكن أخرى. يفرينوف هو منظر متحمس، وقد كتب عددًا كبيرًا من المقالات حول الفن المسرحي. المسرح، كما يراه، هو مكان لعرض الظواهر النفسية، مكان يمكن لمجموعة من الأشخاص فيه الدخول بشكل كامل في الحياة السرية للفرد. لقد ألف "أحاديات دراما" تجسد هذا المثل الأعلى، والتي يدعم فيها الفعل شخصيتان فرديتان، يكون الجمهور على وفاق تام معها. تتغير ديكورات المسرح لتمثل العالم المتغير الذي يحيط بالممثل، وكذلك لتمثل التغييرات داخل نفسه. يشير يفرينوف إلى هذا الممثل باسم "الأنا"، لأنه يجسد التجربة الذاتية للفرد في الجمهور. من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن يفرينوف لم يصغ نظريته في المونودراما أولاً ثم كتب مسرحيتين لتوضيحها، بل ألف مونودراما (حيث تملي الحبكة الشكل) وطور النظرية لاحقًا. إنه ليس ضيق الأفق لدرجة أن ينكر قيمة أشكال الدراما الأخرى وطرق العرض الأخرى، ولكنه مقتنع بصحة مسرحه من حيث الجوهر، ويشعر أن قدرته على التعبير عن المعنى الروحي أكبر من قدرة الأنواع القديمة. هدفه ليس الهدف التقليدي، "الوحدة في التنوع"، بل العكس تمامًا، "التنوع في الوحدة".

على مستوى أكثر طبيعية، تأسس المسرح في موسكو عام 1914 على يد 117000 "كوميسارزيفسكي" في ذكرى أخته الموهوبة فيرا كوميسارزيفسكايا، التي

كانت في عصرها واحدة من أبرز الشخصيات المحبوبة على المسرح الروسي، وتوفيت عام ١٩١٠ بعد فترة وجيزة من جولتها المخيبة للآمال إلى أمريكا. كان هذا المسرح في الواقع نتاجًا لمدرسة درامية أسسها كوميسارزيفسكي عام ١٩١٠، وكان مشروعًا متواضعًا للغاية، إذ تتسع قاعته لـ ١٥٠ شخصًا فقط. تكمن أهميته جزئيًا في كونه مسرحًا آخر مخصصًا لقضية مناهضة ستانيسلافسكي. مال كوميسارزيفسكي بشكل قاطع نحو "المسرح المسرحي"، لكنه لم ينغمس في أي راديكالية مفرطة. كانت أساليبه دائمًا سليمة ومثيرة للاهتمام، وتعبيرية بشكل رئيسي بمعنى أنها لم تهدف إلى الوهم الواقعي. في السنوات الأخيرة، زار إنجلترا والولايات المتحدة، وأنتج مسرحيات لنقابة مسرح مدينة نيويورك.

أكثر تافهة، ولكن بالتأكيد ليس أقل فنية، من المسرح السابق هو الذي أسسه N F Balieff كترفيه كباريه في موسكو عام 1908. حمل الكباريه اسم Letutchaya 1011113 (الخفاش). عندما أخذ Balieff عرضه لاحقًا في جولة في المدن الرئيسية في أوروبا، تُرجم اسمه إلى الفرنسية، وأصبح The Chauve- Souris. مثل العديد من مؤسسي المسارح الروسية غير العادية، كان Balieff في وقت ما ممثلاً تحت قيادة ستانيسلافسكي. لكن ذوقه لم يتجه إلى الدراما الجادة؛ لقد كان في الأساس مهرجًا. لذلك ابتكر الكباريه الفائق - وهو فودفيل حميمي كان يُدار في البداية كشأن شبه خاص، ويرعاه بشكل أساسي أعضاء المهنة المسرحية، ولكنه سرعان ما أصبح ترفيهًا عامًا ناجحًا، وفي النهاية انتصارًا دوليًا. يقدم مسرح شوف سوري نوعين مختلفين من العروض القصيرة، تمامًا كما هو الحال في الاستعراضات الفرنسية أو عروض الفودفيل الأمريكية، لكن عروضه أكثر ذكاءً وأصالةً وسحرًا. يتميز البرنامج بأكمله بروح مرحة مبهجة، وفي الوقت نفسه، بروح راقية تُضفي التوازن، ولا تلامس أبدًا مستوى الابتذال. باليف نفسه حاضر دائمًا ليؤدي دور الأستاذ.

٢٩٦ قصة مسرح الاحتفالات، مُقدّمًا كل فصل بخطاب مُسلٍّ، ومُهيئًا الجو المناسب للجمهور. تنقلت عروض شو سوري مؤخرًا بين باريس وبرلين ولندن ونيويورك، وإلى جانب إسعاد جمهور غفير في كلٍّ من هذه المراكز، فقد مارست تأثيرًا كبيرًا، وإن كان غير كافٍ، على عروض المنوعات في أوروبا الغربية وأمريكا.

إن الباليه هو منتج أكثر تدويلًا من منتجات المسرح الروسي. في روسيا الإمبراطورية، كان الباليه فخر القياصرة. كان أكثر أشكال المسرح دعمًا بسخاء، وكان يُعرض، مع الأوبرا، في اثنين من أرقى دور العرض في العالم: مسرح مارينسكي، 0010820، والمسرح الإمبراطوري الكبير (الدولة العظمى الآن)، موسكو. منذ الثورة، تبناه الراديكاليون، الذين يرغبون في تحريره من الاتفاقيات التي حكمته لفترة طويلة، والتي كانت تتمتع بشدة بالنظام القديم، لكن السوفييت كانوا تحت إحراج مالي كبير جدًا بحيث لم يتمكنوا من دعمه بشكل صحيح، ولم يزدهر في الداخل بقدر ما ازدهر في الخارج. بالطبع، رسخ الباليه الروسي نفسه بقوة كفن دولي قبل الثورة بوقت طويل، ولكن في السنوات الأخيرة كان بالضرورة متجولًا (ومرحبًا به) في جميع أنحاء العالم. أدخل سيرج دياغليف هذا الباليه إلى أوروبا الغربية، واستقطب نخبة من ألمع الراقصين والرسامين والموسيقيين في العالم. يضم هذا الباليه ثلاثة مصممي رقصات عظماء: فوكين (10711111917)، وماسين. بالإضافة إلى هؤلاء الثلاثة، يضمّ نخبة من الراقصين المتميزين، منهم: بافلوفا، وموردكين، وكارسافينا، وبولم، وكريجر (0011601015011)، وفوكينا. من بين الرسامين الروس الذين ساهموا في تصميم ديكورات وأزياء الباليه: باكست، وبينوا، وروريتش (6201077111)، وكوروفين. من بين الرسامين الإسبان والفرنسيين: بيكاسو، وديران، وماتيس، ولورينسين، وغريس، وبراك. ومن أبرز الملحنين الموسيقيين البارعين في هذا الباليه: سترافينسكي، وريمسكي كورساكوف، وساتي.

على الرغم من أن العديد من عروض الباليه الشائعة في المسرح اليوم محافظة من جميع النواحي، إلا أن بعضها الآخر يمثل بعضًا من أكثر مراحل التعبيرية راديكالية. ولأن الباليه، وهو شكل مصطنع في البداية، لا يزال أمامه مسافة قصيرة نسبيًا قبل أن يصل إلى القطب المقابل للمسرح الواقعي. وهذا هو السبب الواضح في اجتذابه للرسامين والموسيقيين من "اليسار المتطرف". من ناحية أخرى، مهما كانت مساهمات فناني الدول الأخرى فيه، فإنه يبقى روسيًا في جوهره. ومثل الأوبرا الإيطالية، يحمل معه دائمًا عبق التربة التي نشأ منها.

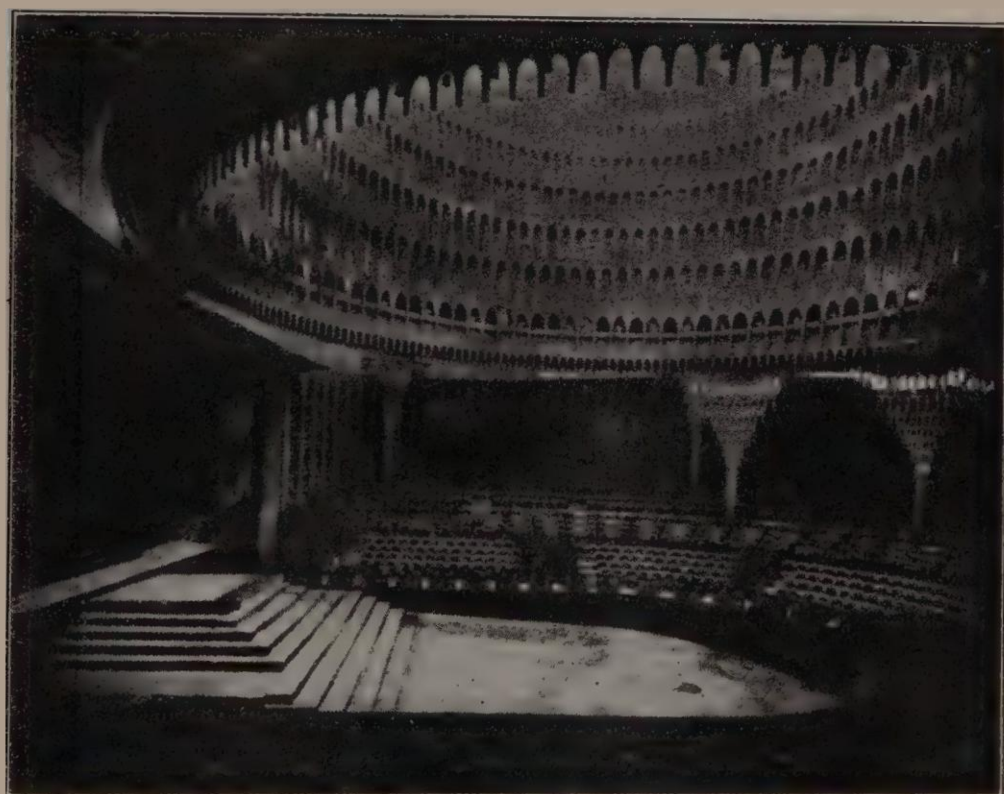
منذ الثورة، انتشرت التجارب المسرحية في روسيا. تأسست العديد من مسارح العمال، وفي معظم الحالات اتبعت مسارح تعبيرية. مسرح الثورة ومسرح بروليتكولت هما مسرحان مخصصان للدراما للعمال، وكلاهما يديرهما تلاميذ من عام 1677 إلى 1101. وقد ذهب مسرح بروليتكولت (الذي يديره العمال)، في محاولته لخلق أشكال جديدة ومناسبة من الدراما، إلى حد الانتقال من المسرح إلى المصنع (لإنتاجات خاصة) وهناك، محاطًا بالآلات، وبعمال المصنع كممثلين، لتقديم مسرحيات تتناول حياة العامل. هذا النوع من الإنتاج، الذي قد يكون تعبيريًا بمعنى ما، هو أيضًا قريب جدًا من ذروة الواقعية. إنه لا يمثل هروبًا من حقائق الحياة الخارجية بقدر ما يمثل طقسًا لها. إنه نوع جديد من مسرحيات الغموض، حيث الآلة هي الإله.

كما تم إحياء ذكرى الأحداث الحاسمة في الثورة من خلال الدراما. واحتُفل بذكرى هذه الأحداث بعروضٍ أُقيمت في الساحات العامة التي كانت مسرح الأحداث الأصلي، وشارك فيها آلافٌ من الجماهير. هذا النوع من الأعمال، الذي يتسم بقيمة وطنية مميزة، هو، مثل مسرحية المصنع، تعبيريٌّ لأنه رسميٌّ واحتفالي. فالوقائع المُعاشة حقيقيةٌ بما فيه الكفاية، لكن الدافع روحي.

الهدف ليس الوهم، بل تجربة الروح، كما في حالة احتفالات ديونيسيوس في أثينا أو مسرحيات الآلام في أوروبا في العصور الوسطى.

منذ الثورة ظهرت ثلاثة مسارح مميزة أخرى في موسكو. الأول، Semperante (اسمه مشتق من عبارة لاتينية تعني "الفن دائمًا قبل الحياة")، من إخراج بايكوف، وهو مخصص لفن الارتجال، متبعًا نمط 600 2728826 4:2 661/ Arte. والاثنان الآخران عنصريان: مسرح Kamerny اليهودي، مع مسرحيات تُعرض باللغة اليديشية؛ ومسرح Habima، وهو أيضًا يهودي، ولكن مع مسرحيات تُعرض باللغة العبرية الكلاسيكية. وهذا الأخير هو الوحيد من نوعه الموجود. وقد زار الولايات المتحدة مؤخرًا فقط، وظهر في المدن الكبرى في الشرق. ينغمس كلا المسرحين في التعبيرية، وغالبًا ما تكون إعداداتهما المسرحية أمثلة فعالة للغاية على التقليد الغريب. المسرحيات الرئيسية في ذخيرة مجموعة هابيما، "الديوبوك"، و"الغولم"، بسبب جودتها الأسطورية الشعبية المكثفة، تتكيف بشكل جميل مع ذلك النوع من التعبيرية التي تعتمد على التشويه الزخرفي.

أخيرًا، يمكننا أن نذكر بإيجاز الأفلام السينمائية الروسية الحديثة، والتي لاقى اثنان أو ثلاثة منها استقبالًا حارًا في أوروبا الغربية وأمريكا. أعلن النقاد المفكرون أن فيلم "بوتيمكين"، وهو أول هذه الأفلام التي وجدت انتشارًا واسعًا، قد بشر بفترة جديدة في فن السينما. إحياءً لذكرى حدث تاريخي في سجلات البحرية الروسية، يستخدم هذا الفيلم مشاهد وخصائص طبيعية فقط. تكمن أصالته في التقنية التي استخدمت بها هذه المواد الواقعية لإنشاء أنماط ذات قوة استثنائية وجاذبية عاطفية. تم تصوير الرجال والبنادق والمياه وأرباع السفينة لتحقيق أقصى قدر من الفعالية الديناميكية. تمت موازنة حركات الجماهير بحركات مضادة متزامنة، وتم استخدام العديد من الطائرات لهذه الحركات. لا يوجد عمل في



طبق25 : داخل١٤٤٢راينهارت غروسس شاوسبيلهاوس، برلين.

أوائل القرن العشرين 299كانت الصورة تفتقر إلى الطبيعية أو المعقولية إطلاقًا، إلا أن القوة العاطفية الناتجة كانت أعظم بكثير مما كان سينتج عن تلاعب أقل تعقيدًا وأقل إيقاعًا. من المرجح جدًا أن "بوتيمكين" يُقدم أول مثال واضح على تقنيتي السينما القائمة على تعبيرية لا تُشوه الواقع، بل تُوظّف إمكانياته الديناميكية فحسب.

الثورة في مسارح أوروبا الوسطى

بالانتقال غربًا الآن إلى ألمانيا والنمسا وتشيكو-سلوفاكيا، نجد مشهدًا آخر للجهود الحداثية. لقد تحدثنا بالفعل عن ماكس راينهاردت المذهل. لن نكرر إنجازاته العديدة في اتجاه المسرح غير الواقعي. ومع ذلك، يجب التأكيد على أن اهتمامه قد تركز بشكل رئيسي على المشهد، في إحياء الأشكال الكلاسيكية والعصور الوسطى، وليس في البحث عن أنماط جديدة ومجردة. لقد عمل مع العديد من المصممين، وقد ابتكر العديد منهم - ولا سيما ألفريد رولر وإرنست ستيرن - إعدادات وأزياء ذات خصائص حديثة ملحوظة، ولكن من الواضح أن ذوق راينهاردت قائم على حب العادي، ونادرًا ما يكون غريبًا.

أحد أصحاب الاتجاهات التعبيرية الواضحة هو جورج فوكس، الذي قدم في وقت مبكر من عام 1907 في مسرح ميونيخ كينستلر ما يشار إليه بالفعل باسم "مرحلة الإغاثة"، ه.1.,2- خشبة مسرح ضحلة تبرز الممثل للأمام، وتكون الإعدادات فيها ثنائية الأبعاد بصراحة.

ربما يكون ليوبولد جيسنر، على المسرح الألماني الحديث، أكثر حيوية من فوكس، فعلى الرغم من ميله إلى التطرف، فقد شغل مؤخرًا منصب مدير مسرح الدولة في برلين. وقد اكتسب جيسنر، بمساعدة كبير مصمميه، إميل 1110211، شهرة عالمية بفضل استخدامه الماهر للدرجات كـ

جزء لا يتجزأ من ديكور المسرح. في بعض أعماله، شغلت الدرجات الجزء الأكبر من مساحة المسرح، ورُتبت بحيث تُشكل تصميمًا فعالًا، وفي الوقت نفسه تُساعد على أداء الفعل اللازم بدلًا من إعاقته. عند استخدامها بذكاء، يُمكن للدرجات أن تزيد بشكل ملموس من فعالية المداخل والمخارج، وتُضفي قيمة ثلاثية الأبعاد قوية على المشهد، والأهم من ذلك، أنها تسمح بمشاركة العديد من الممثلين على المسرح في الوقت نفسه دون إخفاء أي منهم عن أنظار الجمهور. وقد سُخر من هذا التعصب الذي مارسه جيسنر، ولكنه أيضًا لاقى إعجابًا كبيرًا وتقليدًا. ومن الواضح أنه مُستمد من نظريات جوردون كريج واقتراحاته.

جيسنر تعبيريٌّ ثابت. يستخدم الضوء دون مراعاة لمحاكاة الطبيعة، ولكن دائمًا من منظور الدلالة المسرحية، الرمزية في كثير من الأحيان. يُبقي ممثليه تحت السيطرة التامة، كما هو الحال مع الممثلين الأحياء، ولا يُسمح لهم بالعفوية. كل ما يُسهم في الإنتاج هادف، وبالتالي مُعبّر. لا مجال للصدفة أو الواقعية العفوية.

مخرج تعبيري ألماني آخر نجح في تطبيق النظريات هو يورغن فيلينغ، الذي حقق في مسرح فولكسبينه (مسرح العمال) في برلين تأثيرات قوية بأسلوب غير واقعي. فيلينغ، الذي لا يولي اهتمامًا للواقعية إطلاقًا، هو أحد أكثر المخرجين الألمان راديكالية، وقد أثبت في إنتاجه للمسرحية الثورية "ماس-مينش" أنه بارع في فن المسرح الحديث. مصمم مسرحه هو هانز شتروهباخ.

في هذه المرحلة، يمكننا أن نشير بين قوسين إلى أن مُثُل فن المسرح الحديثة قد امتدت إلى قاعة العرض، وأثرت بشكل ملموس على هندسة المسرح بأكمله. كان الألمان روادًا في هذه التحسينات العامة، تمامًا كما كانوا في تطوير آلات المسرح. ليس من الصعب إدراك أن المسرح التقليدي في القرن التاسع عشر كان مخلفات...

أوائل القرن العشرين، العصر الأرستقراطي 301؛ حيث صُمم مباشرةً على غرار مسرح البلاط في عصر النهضة والقرن الثامن عشر. في تلك المسارح القديمة، كان المبدأ التوجيهي للمهندس المعماري هو 2 اجتماعيًا أكثر منه فنيًا. خدمت الصناديق المبهرجة وشرفات حدوة الحصان والزخارف المتقنة غرض الطبقات العليا. يتطلب القرن العشرون، بمُثُله الديمقراطية والجمالية، تغيير المسرح ماديًا. يُعد البروفيسور ليتمان، مهندس المسرح البارز في أوروبا اليوم، الذي صمم العديد من أحدث المسارح الألمانية. لقد تخلص من القاعة الدائرية (عصر النهضة الإيطالي)، واستبدلها بأخرى تمتد بشكل مستقيم تقريبًا من زوايا المسرح. وقد مالت أرضية القاعة بزاوية شديدة الانحدار، بحيث لا يحجب أي مقعد الرؤية. وعندما يُضيف شرفات، يُصر على أن تكون قصيرة، حتى لا تتداخل مع الصوتيات. كما أنه من أجل الحصول على صوتيات جيدة، فإنه يستخدم الخشب كسطحين للحائط قدر الإمكان.

منذ العمل الرائد للبروفيسور ليتمان في هذا المجال، تنبه مهندسو المسرح في عدة دول للمشاكل التي تواجههم، وطوروا في كثير من الحالات هياكل مُرضية للغاية. مع ذلك، لا يزال الاتجاه السائد هو اعتبار المسرح نوعًا تقليديًا من المباني، والبناء على مخططات عتيقة، دون مراعاة متطلبات العرض المسرحي الحديث أو طبيعة الجمهور المعاصر.

بالعودة الآن إلى مسارنا الرئيسي، لا بد من الإشارة إلى الاهتمام الواسع بالدمى المعروضة بين الألمان وشعوب أوروبا الوسطى، فهذا الاهتمام هو بالتأكيد جزء من الثورة على الواقعية. لا يسعنا هنا أن نخصص مساحة لتتبع الشعبية الطويلة للدمى بالتفصيل؛ بل يكفينا مجرد الإشارة إلى أنه على الرغم من أن عروض الدمى لم تختفِ تمامًا، إلا أنها كانت في حالة تراجع شديد في نهاية القرن التاسع عشر. ومع ذلك، عندما بدأت القوى الحديثة العمل، كان أحد...

كانت البدلات 2 إحياء للممثل غير الحي. ولم يتم الترحيب بقيامته في أي مكان بحماس أكثر من ألمانيا والنمسا وتشيكو سلوفاكيا. بدلاً من أن تقضي عليه الحرب، فقد جعلته أكثر شعبية من أي وقت مضى، وهناك الآن مسارح عرائس جيدة في جميع المدن الكبرى تقريبًا في تلك البلدان، وفي عدد لا يحصى من القرى أيضًا. مراكز العرائس الكبرى هي ميونيخ وفيينا وبادن بادن وبلسن وبراغ. وأشهر مسرح عرائس هو مسرح ماريونيت لفنانين ميونيخ، والذي تديره مجموعتان من الكتاب والرسامين ومحركي العرائس، مع بول بران كمخرج. وهو مجهز بجميع الأجهزة الحديثة، بما في ذلك مسرح دوار ونظام إضاءة معقد. تم تصميم إعدادات المسرح بشكل ممتاز، وتم التلاعب بممثليه بمهارة.

في بادن بادن، كبير محركي الدمى هو إيفو 2101017/، وجميع دمه منحوتة من الخشب. يقضي هذا المسرح صيفه في المنزل، وشتائه في جولات. ذخيرته الدرامية كبيرة ومتنوعة، بما في ذلك المسرحيات الكلاسيكية والحديثة. في فيينا، الدمى الأكثر شهرة هي تلك التي ابتكرها ريتشارد تيشنر. إنها الأكثر تطوراً من بين جميع الدمى المسرحية، وهي النقيض التام للمخلوقات القديمة والساذجة والخرقاء المنحدرة من العصور الوسطى. العديد من دمى تيشنر عارية، وأجسادها نحيلة ورشيقة بشكل غير عادي. بعضها واقعي إلى حد ما؛ والبعض الآخر خيالي؛ وجميعها جوهر الدقة. يتم عرضها في الدوائر الخاصة فقط.

لقد كانت جمهورية التشيك وسلوفاكيا دائمًا مضيافة للدمية، ولكن لم يكن ذلك واضحًا كما كان الحال أثناء الحرب العالمية الثانية ومنذ ذلك الحين.٣72٢يُقال إنه على الرغم من فرض رقابة صارمة على الصحف خلال الحرب العالمية الثانية، إلا أن عروض الدمى كانت غائبة (من قِبل النمساويين)، وأن التشيكوسلوفاكيين استغلوها ببراعة في نشر الدعاية والحفاظ على معنويات مواطنيهم. ومنذ الحرب، استُخدمت في النظام التعليمي.

تلعب عروض الدمى المتحركة في أوائل القرن العشرين 303 210 دورًا مشابهًا إلى حد ما للدور الذي تلعبه الأفلام السينمائية في الولايات المتحدة. وتشير التقارير إلى أن السلطات في تشيكوسلوفاكيا أنشأت أكثر من 1500 مسرح عرائس منذ الحرب، وأنها مُخصصة للوحدات العسكرية وكذلك للمدارس. ومن المؤكد أن عرض الدمى، باعتباره طريقة اقتصادية وفنية وترفيهية لنشر المثل العليا والمعلومات الوطنية، يتمتع بالعديد من المؤهلات المتميزة. وهو ينتمي أساسًا إلى الحركة التعبيرية، سواء كان 2 بقاءً على النمط الشعبي الخام أو 2 اشتقاقًا حديثًا متطورًا. 111 أي شكل يكون مصطنعًا بما يكفي لاستبعاده من مسرح الواقعية.

كلمة الآن عن ابن عم عرض الدمى، السينما. من بين جميع الدول الأوروبية، تُعدّ ألمانيا الدولة التي أحرزت تقدمًا مطردًا في مجال السينما كشكل فني. في الآونة الأخيرة، بالطبع، أنتجت روسيا بعض الأفلام البارزة، لكن إنجازاتها قليلة مقارنةً بإنجازات ألمانيا. بعد نهاية الحرب، شرع المصممون والممثلون الألمان في العمل، بفن أكثر من المال، وفي وقت قصير أنتجوا سلسلتين من 1111013 كانتا متقدمتين بسنوات على أي شيء معروف آنذاك لبقية العالم. كان فيلم "خزانة الدكتور كاليجاري"، من إخراج روبرت وين، أول تطبيق لمبادئ التعبيرية البحتة على السينما، ولا يزال، نسبيًا، عملًا فنيًا متقدمًا. صُنع بتكلفة إجمالية بلغت حوالي عشرة آلاف دولار، وهو يتفوق عمليًا على كل فيلم بملايين الدولارات طُرح في السوق. وبصفته نموذجًا موحدًا للغاية للتعبيرية (التنوع الذي يستخدم التشويه كمبدأ للتصميم)، فهو لا مثيل له. القصة، والتمثيل، والإعداد، كلها في مفتاح واحد، وهذا المفتاح مناسب للأفلام السينمائية.

"الغولم"، بديكوراته التعبيرية التي صممها إيانز بولزيغ، مصمم ديكور منزل راينهاردت الكبير، يكاد يكون ناجحًا مثل "دكتور كاليجاري".

لقد تأثرت قصة المسرح إلى حد ما في رحلتها الخيالية بضرورة مراعاة العمارة التاريخية والتفاصيل، ولكنها مع ذلك عمل ملهم ومتناغم.

حتى في الأفلام الواقعية نسبيًا، وضع الألمان سفاندارد. في روايات رومانسية تاريخية مثل "الخداع" و"العاطفة" و"بطرس الأكبر" و"شؤون السيدة هاميلتون" و"الكل من أجل المرأة"، تم عرض الروح وفهم التقنية المتضمنة في إعادة إنشاء فترة أقدم، والتي كانت مفقودة بشكل عام في الأفلام غير الألمانية من نفس النوع. وفي الدراما الحديثة الواقعية بالتأكيد لا يمكن أن يكون هناك شك في التفوق الألماني. لقد أصبحت "الضحكة الأخيرة" و"متنوعة" و"محطمة" والعديد من الأفلام الأخرى من هذا النوع نماذج بالفعل. لقد طغى أداء إميل جانينغز وفيرنر كراوس وكونراد فيدت (211 من عائلة راينهاردت) بسهولة على عمل أي مجموعة أخرى من ممثلي الأفلام السينمائية في العالم. هذا إذا أخذنا في الاعتبار الممثلين الشرعيين فقط. يتم النظر إلى المهرجين بشكل منفصل.

في فئة أخرى، نجد الأفلام الرومانسية الأسطورية، مثل "سيغفريد" و"فاوست". هنا، مزج الألمان بين الخيال والواقع، محققين نتائج مرضية للغاية. ولعل "سيغفريد" هو أروع فيلم أُنتج حتى الآن، وأجملها روحانيًا. إنه مزيج رائع بين الموسيقى والشعر، والعمارة والرسم.

لم تكن الاستوديوهات الألمانية تمتلك عادةً المعدات التقنية المطلوبة في صناعة الأفلام، ولكن ما توفر لديها من معدات استخدمته ببراعة. كانوا أول من أدرك أن الكاميرا لا تحتاج إلى أن تكون ثابتة، وكاد هذا الاكتشاف أن يُحدث ثورة في تقنيات السينما. كانوا أول من صنع فيلمين ناجحين بدون ترجمة - فيلمًا خاليًا من السمة الأدبية التي تربط الدراما المنطوقة بالصامتة. كانوا أول من صنع فيلمين بمشاهد إبداعية تمامًا، ومن منظور فني واحد. هذه الإنجازات...

أوائل القرن العشرين: ٣٠٥ تعليقًا لا تحتاج إلى شرح؛ فهي توضح بوضوح كافٍ أن ألمانيا كانت رائدة العالم في أخذ السينما على محمل الجد كشكل فني. قد تنتقل هذه القيادة، لسبب أو لآخر، إلى مكان آخر، ولكن لا ينبغي نسيان سنوات الريادة.

الثورة في المسرح الفرنسي

الروح الرائدة في المسرح الفرنسي الحديث هو السيد جاك كوبو، الذي افتُتح مسرحه الصغير في باريس، مسرح دو فيو 01011010161، في عام 1913. خلال الحرب، أُغلق المسرح (أخرج السيد كوبو عروضًا في مدينة نيويورك لمدة موسمين، 1917-1919)، ولكن أُعيد افتتاحه في عام 1920، واستمر في العمل حتى عام 1924، عندما سيطر عليه الإحراج. السيد جاك كوبو ليس متطرفًا للغاية، ومع ذلك فهو يكره المسرح الوهمي، ويتفاعل معه في اتجاه الرسمية. في فيو كولومبييه لم يستخدم ستارة أمامية، ولم تكن هناك أجنحة؛ كان هناك غابة، وعلى المسرح الرئيسي إعداد شبه دائم، مع مخارج إلى الغرف المجاورة. وقد صمم لويس جوفيت إعداداته ببراعة. منذ عام ١٩٢٤، عمل السيد كوبو وفرقته شبه متقاعدين (بشروط تعاونية) في قصر قديم على كوت دور، حيث يُصدرون عروضًا دورية لإمتاع جماهير مختلف الدول الأوروبية بعروضهم الأصيلة والمتناغمة للمسرحيات الحديثة والكلاسيكية. موليير هو تخصصهم.

من بين المنتجين الفرنسيين الآخرين الذين يندرجون ضمن الفئة العامة للتعبيريين: جورج بيتوف، وفيرمين جيمييه، وجاك 1201126، والسيد لوني بو. يركز السيد بيتوف، ذو الأصل الروسي، على التصميم الحديث، وقد جذبت إنتاجاته في مسرح الفنون اهتمامًا واسعًا. عُيّن السيد جيمييه، الذي كان يُصنف سابقًا على أنه راديكالي، مديرًا لمسرح أوديون، ثاني مسرح حكومي، عام 1921. إنه ليس أصيلًا بشكل ملحوظ، لأنه يسير على خطى الألمان، وراينهاردت في...

306 قصة المسرحخاص، لكنه امتلك الشجاعة لتبني الأساليب الحديثة. أسس السيد روش، وهو رجل ثري، مسرح الفنون عام ١٩٠٧، وأصبح فيما بعد مديرًا لدار الأوبرا. واصل لوني-بو، الذي ذُكر في الفصل السابق كمؤسس لمسرح الأعمال عام ١٨٩٣، تقليد المسرح الحر حتى يومنا هذا، على الرغم من تعليق عمله خلال الحرب، ومنذ ذلك الحين أصبح ذا طبيعة شبه خاصة. كان كل من جيمييه ولوني-بو زميلين لأنطوان في الأيام الأولى لمسرح الحرية.

كانت هناك العديد من المحاولات الأخرى لحقن الروح الحديثة في المسرح الفرنسي، لكن معظمها كان قصير الأجل. لا يمكن إنكار أنه على الرغم من أن باريس هي مركز الراديكالية الفنية، إلا أن معظم الراديكاليين أجانب، ولديهم تأثير ضئيل للغاية على المؤسسات الفرنسية. المسرح الفرنسي كشيء عام عتيق الطراز للغاية، ويبدو أن الجمهور راضٍ عنه تمامًا. بالمقارنة مع المسرح الألماني أو الروسي، فهو رجعي بشكل صادم. يمكن تفسير ذلك جزئيًا بحقيقة أن الفرنسيين لديهم اهتمام أدبي قوي بالمسرح، وهم أكثر اهتمامًا بفنون كتابة المسرحيات والتمثيل من فن تصميم المسرح وآليات المؤثرات المسرحية. ساهم عدد قليل من الرسامين الفرنسيين المعاصرين في فرقة الباليه الروسية، وفي بعض الإنتاجات المسرحية، لكن أعمالهم كانت ضئيلة للغاية بحيث لا يمكن مقارنتها بأعمال جيرانهم الشماليين والشرقيين.

الثورة في المسرح الإيطالي

11116217 بُذلت جهود قليلة ومتميزة في سبيل التعبيرية. منذ عام 1909، كان السيد مارينيتي يُجري تجارب في ميلانو على أسلوبين مسرحيين صُنفا على أنهما مستقبلية. ويمكن أيضًا تسميتهما بالبنائية أو التعبيرية الآلية، نظرًا لـ...



11"01 مسرح 24 110042/7ر٥ وأو.

طبق٢٦: الواقعية الروسية. مشهد من مسرحية "الأعماق السفلى" لغوركي. في مسرح موسكو للفنون.

يتضمن هذا المبدأ استخدام الأشياء الميكانيكية كممثلين حيويين في المسرحية - أي أنه يؤكد على القيمة الدرامية للجماد، ويطالب بمسرحيات يكون فيها للديكور وتأثيرات الإضاءة والخصائص قيم مختلفة عن تلك التي تمنحها إياها علاقاتها مع الممثل الحي، وبالتالي قد "تتصرف" بشكل مستقل.

مع تركيزٍ أكثر تحديدًا، هناك أيضًا مسرح الألوان لريتشاردي، الذي يسعى لإثبات أن اللون هو العنصر الأساسي في المسرح. في أعمال ريتشارد (التي لم تُكتب لها النجاح تمامًا)، اختُبرت القيم النفسية للألوان بشكلٍ مُسلٍّ، إن لم يكن مُقنعًا. ورغم أنه يبدو من غير المُرجّح أن تُقدّم هذه الأعمال أكثر من مجرد تسلية لفترة وجيزة، فمن المُحتمل أنها برهنت على شيءٍ مفيدٍ لمخرجين آخرين.

لا يزال سكاردوني منظّرًا متطرفًا آخر. منهجه في المسرح يعتمد على الجمال البصري. يرفض الاعتراف بسيادة الحوار كعنصر مسرحي، ويصرّ على أن يكون المسرح معبدًا للضوء والإيماءة والحركة. لا شك أن هذا المفهوم مستمد من نظريات كريج وأبيا، ومن الواضح تمامًا أنه على الرغم من نقاطه الإيجابية، إلا أنه مفهوم يصعب تجسيده.

نذكر فيما يلي مسرح السينور براغاليا المستقل، الذي يتميز بموقعه في حمامات سيبتيموس سيفيروس التي حُفرت حديثًا في روما. هنا، داخل جدران مزينة بفنانين مستقبليين إيطاليين، تُعرض مسرحيات حديثة مختارة من أدب عدة بلدان. لكن النقاد لم يُظهروا تعاطفًا كبيرًا مع هذه المجموعة من التعبيريين (أو هل نسميهم فناني التنقيب؟)، إذ يرون أن أساليبهم تتسم بالتقليد المفرط، وقلة الإخلاص.

وأخيرًا، ولا شك أنه الأكثر أهمية، هو مسرح أوديسكالتشي، الذي افتُتح في روما في أبريل 1925، تحت إشراف الكاتب المسرحي الرائع لويجي بيرانديللو.

يُمثل تأسيس هذا المسرح أحدث وأنجح محاولة لتأسيس مسرح فني إيطالي، أي مسرح يُقدم أروع نماذج الدراما الفكرية، المحلية والأجنبية. يتسع المسرح لـ ٣٤٠ شخصًا فقط، ويلبي احتياجات الطبقة الراقية. إذا فشل، فسيُثبت ما ثبت مرارًا وتكرارًا، وهو أن الإيطاليين لا يُولون اهتمامًا كبيرًا للدراما النثرية. ولا بد من التذكير بأن الأوبرا لا تزال المسرح الأبرز في إيطاليا.

الثورة في المسرح الإنجليزي

لم يُقدّر الإنجليز، رغم مواطنهم الشهير السيد جوردون كريج، التعبيريةَ تقديرًا كبيرًا، بل اقتصروا على أساليبها الأكثر محافظة. صحيحٌ أن كريج نفسه قدَّم بعض العروض في لندن في بداية القرن، إلا أنها لم تُحدث تأثيرًا يُذكر. ثم جاء السيد جرانفيل-باركر، بسلسلتين من عروض شكسبير بأسلوب كريج-إليزابيثي مُعدّل. وقد أحدثت هذه العروض ضجةً كبيرة، ورغم تعرضها لبعض التعليقات الساخرة، إلا أنها نجحت بما يكفي لظهور أعمال مُقلّدة. كان دافع السيد جرانفيل-باركر الأساسي هو تخليص المسرح من زخارف القرن التاسع عشر المُعقّدة، واستبدالها بمزيج من الستائر المزخرفة والوحدات المعمارية البسيطة التي يُمكن التعامل معها بسرعة وسهولة، مُعيدًا بذلك لمسرحيات شكسبير إيقاعها الطبيعي وتسلسل مشاهدها الصحيح.

كانت إنتاجات جمعية لندن المسرحية وفرعها، جمعية 100111، أكثر صرامةً من حيث التراث من وجهة نظر تاريخية. اقتصرت الأولى على إحياء الكلاسيكيات؛ بينما اقتصرت الثانية على إحياء الكلاسيكيات الإنجليزية، وحصريًا تقريبًا على مسرحيات العصر الإليزابيثي.

أبدى عدد قليل من المصممين الإنجليز اهتمامًا بالتعبيرية. قد يُعتبر عمل الراحل سي. لوفات فريزر غير واقعي، لأنه كان قائمًا على حبّ ثمانية.

أوائل القرن العشرين، ٣٠٩ أنماط القرن الحادي عشر. كانت معالجة مبسطة بشكل جميل لأسلوب أقدم، ورغم أنها لم تكن جذرية، إلا أنها كانت على الأقل زخرفية في روحها. قام نورمان ويلكنسون وبول ناش وعدد قليل آخر بتصميمات حديثة للمسرح الإنجليزي، كما قدم بول شيلفينج وجورج شيرينغهام وجورج هاريس أعمالًا لا تفتقر إلى الإبداع، ولكنها مع ذلك واقعية في المقام الأول. من الآمن القول إن التعبيرية لم تثر اهتمام المسرح الإنجليزي. فقد ظهرت بشكل أقل منذ الحرب مما كانت عليه قبلها، وبالتالي يبدو أنها لم تتجذر.

من المؤسف للغاية أن المساحة لا تسمح لهذا الفصل بالتعمق في بحثه عن فن المسرح الحديث بحثًا. لقد أُنجزت أعمال مثيرة للاهتمام في العديد من المدن الأوروبية ذات الأهمية المسرحية الثانوية أو الثانوية: في ستوكهولم، في الأوبرا الملكية؛ في براغ، في المسرح الوطني لتشيكوسلوفاكيا؛ في أمستردام، وهامبورغ، ومدريد، وبودابست، وغيرها. لكن ما تقدمه هذه المدن في النهاية ليس سوى انعكاس للتجارب والإنجازات في المراكز الكبرى. لقد عبرنا الطرق الرئيسية؛ ويجب إهمال الطرق الفرعية.

المسرح والحرب

من الأكثر إلحاحًا، قبل أن نختتم هذا الموضوع، أن نشير بإيجاز إلى آثار الحرب العالمية الأولى على المسرح الأوروبي. تفاوتت الآثار بشكل ملحوظ باختلاف البلدان. ففي إنجلترا، على سبيل المثال، جلبت سنوات الحرب شرورًا أكثر من خير. مستغلين حالة الفوضى التي غرق فيها المسرح، عززت مجموعة من المديرين التجاريين قبضتها، وضمنت عمليًا احتكارًا لدور العرض. ثم شرعت في استغلال العاطفة الجامحة في ذلك الوقت على أكمل وجه. سيل من المسرحيات الوطنية الرخيصة والعروض المسرحية الحسية.

وأطلقت الكوميديا الموسيقية في لندن، وكانت نتائجها مُحبطةً للأخلاق بشكل واضح. لم يُبذل أي جهد يُذكر لاستخدام المسرح كقوة مثالية ونبيلة. وكادت أعمال المسرحيين العظماء (باستثناء بعض إحياءات شكسبير في مسرح "أولد فيك") أن تختفي خلال فترة التوتر الأخلاقي والروحي - وهي الفترة التي كان فيها هذا العمل ضروريًا إن لزم الأمر. لم تتخذ الحكومة أي إجراء للسيطرة على الوضع، وسُمح للمسرح بالانزلاق نحو التدهور. بعد الحرب، تحسنت الأمور إلى حد ما، ولكن في غضون ذلك كان الضرر قد وقع.

قبل الحرب، حققت مسارح الريبيرتوري تقدماً في الجزر البريطانية، وكان سبعة منها تعمل بنجاح. كانت تقع في دبلن وبرمنغهام وبريستول وغلاسكو وليفربول وهدرسفيلد ومانشستر. اثنان فقط من هذه المسارح (مسرح آبي، دبلن، ومسرح ريبيرتوري برمنغهام) نجا من الحرب. تم حل الباقي. ومع ذلك، من بين العلامات الإيجابية للتطور المسرحي بعد الحرب، حركة الهواة، التي تحرز تقدماً بسرعة. الرائد في هذا المجال هو مسرح مادر ماركت في نورويتش، الذي كان في السابق كنيسة، ولكن تم تجديده إلى مسرح إليزابيثي، ويستخدمه لاعبو نورويتش. هناك دلائل أيضًا على أنه سيكون هناك عدد من المسارح المجتمعية للطبقات العاملة، برعاية حزب العمال. وقد تم بالفعل بذل بعض الجهود في هذا الاتجاه.

في فرنسا، كانت الأوضاع خلال الحرب العالمية الثانية سيئةً تقريبًا كما كانت في إنجلترا. كانت مسارح باريس أكثر استغلالًا للقطاع التجاري من أي وقت مضى، ولم يمنعها من الانهيار التام إلا وجود مسارح الدولة. استمر عرض المسرحيات الكلاسيكية في هذه المسارح، لكن المسارح الخاصة انغمست في مواضيع القومية والجنس.

في ألمانيا، رفع المسرح رأسه من خلال



من ديكور المسرح ClreneylS.

27 : التعبيرية الألمانية في السينما.،مشهد من(.41171261 //)//« ١/ ٥/ أ

الطبيب *0471907.*

القرن العشرين 4111 ٢3عاصفة واحدة. قدّمت المسارح الحكومية والبلدية العديدة للجمهور ذخيرة رائعة من الكلاسيكيات المحلية والأجنبية. كانت مسرحيات شكسبير تُعرض بانتظام، وكانت الأوبرا من أكثر المسرحيات المفضلة (بينما كادت أن تختفي في فرنسا وإنجلترا)، وساهمت الكلاسيكيات الألمانية، وخاصة تلك التي تتناول حياة الأبطال الوطنيين، في رفع معنويات الشعب بأسلوب فني وذكي. في فيينا، حتى عندما كان النمساويون يموتون جوعًا، حافظ مسرح بورغ الشهير ومسرح الشعب والأوبرا على معاييرهم المعتادة في إنتاج روائع فنية من الدرجة الأولى.

في براغ، حافظ التشيكوسلوفاكيون على ذخيرتهم المعهودة من الكلاسيكيات العالمية في المسرح الوطني، وفي عام ١٩١٦ قدّموا دورتين من مسرحيات شكسبير تكريمًا للذكرى المئوية الثالثة لوفاته. وأظهر البولنديون شجاعةً وإيمانًا مماثلين، إن لم يكن أعظم، بالمسرح. أما وارسو، التي احتلها ونهبها الروس أولًا، ثم الألمان، بعد أن جُرّدت من الطعام والمأوى والملابس، واستنزفتها الحرمان والمرض، فقد حافظت بأعجوبة على استمرارية مسارحها، ولم تقدّم سوى أرقى العروض المسرحية.

لم تتخلَّ روسيا، في خضمِّ دوامةٍ من الصراعات الخارجية والثورات الداخلية، عن المسرح قط. وعندما تولَّى السوفييت السلطة، استخدموا الدراما بشكلٍ طبيعيٍّ للدعاية السياسية، لكنهم بذلك قدَّموا إشادةً بقوتها. لم يتجاهلوها أو يُهينوها. شجَّعوا مسارح التعاونيات العمالية، وأشادوا برجالٍ مثل مايرهولد وساعدوهم، الذين انسجمت تطرفهم الفني إلى حدٍّ ما مع مُثُلهم الاجتماعية، واحترموا، وإن لم يتفقوا، مسرح موسكو الفني المحافظ لستانيسلافسكي. من الواضح أن مسؤولي الحكومة السوفييتية قد فرضوا بعض القواعد السخيفة للغاية فيما يتعلق بالدراما. فقد حظروا، على سبيل المثال، مسرحيات شكسبير وشو، لأنها لا تنسجم مع المُثُل الاجتماعية السوفييتية. وقد يرتكبون...

عبثٌ آخر. لكن النقطة المهمة هي أن المسرح كمؤسسة قد تعزز بدلاً من أن يضعف بسبب الاضطرابات في روسيا. لم يُباع لطماعين المال.

هذا الملخص ليس مُرضيًا للقارئ ذي التعاطف الإنجليزي أو الفرنسي، ولكن يجب مواجهة الحقائق. الحرب اختبارٌ لأي مؤسسة عامة؛ فإذا انهارت، ضعفت. لا بد أن المسرح، بين شعوب شمال وشرق أوروبا، أمرٌ حيوي، وليس مجرد مكانٍ لتمضية الوقت.

اعتذار عن الستار السريع

قد يبدو التوقف عند هذه النقطة بدعة. سيُسمع صراخ: ماذا عن جميع المسارح العاقلة والضخمة، المليئة بممثلين ورسامين أكفاء، بل ومشهورين، لم يسمعوا قط بالتعبيرية؟ ألا ينتمون إلى هذا الفصل؟ لا شك أنهم كذلك، ولكن لا مكان لهم. ولا يحتاجون إلى شرح. إذا بالغنا في التركيز على ما هو غير طبيعي، فذلك لأنه الجديد في المسرح (أو ربما القديم جدًا). نحن نعيش في زمن غريب، وزمن مثير للاهتمام.

المراجع المختارة

أفضل ثلاث مراجع عامة عن المسرح الأوروبي المعاصر هي: كتاب ماكجوان *مسرح الغد* ماكجوان وجونز *الحرف اليدوية القارية*، وموديرويل *مسرح اليوم*. كما أن نطاق كارتر واسع أيضًا، ولكن بنهج مختلف، وهو ممتاز *الروح الجديدة في المسرح الأوروبي* 1914- 1924. هناك أطروحات أكثر تحديدًا، ولكنها ذات قيمة غير عادية، وهي: كتاب سيلر *ماكس راينهاردت ومسرحه* نفس الكاتب *المسرح الروسي*، ستانيسلافسكي *حياتي في الفن* هاومسرح *الريبيرتوري*، السيدة جريجوري *مسرحنا الأيرلندي*، وخمسة كتب من تأليف إدوارد جوردون كريج: *حول فن المسرح، نحو*

5*مسرح نيو كيتر، المسرح المتقدم، المشهد، 210 7001 626 مسارح.* يمكن العثور على سجل كامل للأحداث الفنية المهمة في المسرح الأوروبي منذ عام 1918 في ملفات*فنون المسرح الشهرية* (سابقًا*مجلة فنون المسرح*(ربع سنوي).

المسرح في أمريكا

الفصل 711ر

البدايات: القرن الثامن عشر

٦

من الواضح أن القول بأنه لم تكن هناك عروض مسرحية في المستعمرات الأمريكية قبل عام ١٧٠٠ سيكون غير صحيح، لأن أدنى فهم للممارسات الإنسانية يُخبرنا أن الدافع الدرامي يفرض نفسه، ربما بخجل ودون توجيه ماهر، أينما وُجد المجتمع. صحيح أن المتشددين في نيو إنجلاند في بداياتها كانوا يعارضون التفاهة والاستعراض، إلا أنهم لم يتمكنوا دائمًا من مقاومة إغراء الترفيه العرضي. من ناحية أخرى، مال سكان فرجينيا وكارولينا الأكثر جرأةً، بصراحة، إلى بهجة الحياة.

ولكن لا يوجد سجل عن وجود أي فرق محترفة من الممثلين في المستعمرات قبل عام 1700، والإنتاج الوحيد المسجل للهواة لمسرحية حقيقية هو "جوستافوس فاسا"، وهي مأساة كتبها بنيامين كولمان ومثلها طلاب كلية هارفارد في عام 1690. ويعتقد أن هذه كانت أول مسرحية كتبها أمريكي ومثلت في أمريكا.

مُنحت أول رخصة لعرض مسرحيات احترافية في نيويورك خلال الفترة من ١٦٩٩ إلى ١٧٠١ لريتشارد هنتر، الذي لا يُعرف أصله أو مسيرته الفنية إطلاقًا. أما السجل التالي فيتعلق بأنثوني أستون، الممثل الإنجليزي الذي جال في المستعمرات في بداية القرن، ربما عام ١٧٠٣. أما تفاصيل زملائه وأدائهم فهي شحيحة للغاية.

في عام ١٧١٦، بُني أول مسرح في أمريكا في ويليامزبرغ، فرجينيا. بناه ويليام ليفينغستون، أستاذ الرقص، وربما كان يضم بعضًا من أساتذة الرقص الشرعيين.

٣١٨ قصة المسرح، ٢٨ عرضًا و٢٩ عرضًا للرقص. مع ذلك، لا يوجد سجل لهذه العروض. في عامي ١٧٣٥ و١٧٣٦، استُخدم المسرح لعروض هواة من طلاب كلية ويليام وماري، وربما من قِبل فرق زائرة من المحترفين. في عام ١٧٤٥، حُوِّل إلى قاعة بلدية، وتوقفت الحياة المسرحية فيه.

حصلت مدينة نيويورك على أول مسرح لها في عام 1732. وكان يُطلق عليه المسرح الجديد، وكان عبارة عن غرفتين كبيرتين فقط (تتسعان لحوالي 400 شخص) مع منصة مسرح، في مبنى يملكه السيد ريب فان دام، القائم بأعمال حاكم المدينة. يُعتقد أن الممثلين جاءوا من إنجلترا، وكانوا يمثلون كقاعدة ثلاث مرات في الأسبوع، وكانت القطعة الرئيسية هي الكوميديا الإنجليزية الشهيرة "ضابط التجنيد" لجورج فاركوهار. كانت الغرفة مضاءة بالشموع، وكان الديكور المستخدم بسيطًا. ومع ذلك، فإن نجاح المشروع يشهد على حقيقة أن هذه العروض استمرت بشكل أو بآخر بانتظام لمدة عامين ونصف تقريبًا.

عُرضت مسرحيات في تشارلستون، كارولاينا الجنوبية، منذ عام 1735، إلا أن هوية الممثلين لا تزال محل تساؤل. ربما كانوا هم أنفسهم الذين عُرضوا في عامي 1711010120110250001118 ونيويورك. أما فيلادلفيا، المدينة الأمريكية الرئيسية آنذاك، فقد عُرضت فيها مسرحيات بحلول عام 1749، على الرغم من المعارضة الشديدة من جانب الكويكرز. في عام 1750، قدمت مجموعة من الهواة، بمساعدة اثنين من المحترفين من إنجلترا، عرضًا لمسرحية "اليتيم" لأوتواي في مقهى في بوسطن. وقد أثار هذا الحدث المشؤوم ضجة كبيرة، لدرجة أنه صدرت على الفور قوانين تحظر جميع أشكال التمثيل المسرحي في تلك المستعمرة.

لم يُقدّم النصف الأول من القرن سوى سجلاتٍ مما سبق. ربما وقعت أحداثٌ مسرحيةٌ أخرى ذات أهميةٍ ثانوية، ولكن إن كان الأمر كذلك، فإن الصحف القليلة في ذلك الوقت كانت مُستهجنةً لدرجةٍ تمنعها من تخصيص مساحةٍ لها.

ومع ذلك، بدءًا من عام ١٧٥٠ فصاعدًا، أصبحت القصة أكثر وضوحًا وتعقيدًا. في ذلك العام من منتصف القرن، كانت هناك شركتان من اللاعبين

وصلت فرقة "القرن الثامن عشر" (319) إلى نيويورك بين 2102 و1113، ويُفترض أنهم كانوا يؤدون هناك. كان على رأسهم والتر موراي وتوماس كين، ويُعتقد أنهما ممثلان إنجليزيان قدما إلى أمريكا عبر جزر الهند الغربية. أقاموا في نيويورك موسمين، وقدموا هناك سلسلتين من المسرحيات الإنجليزية الشهيرة، بما في ذلك "أوبرا المتسول" لجون جاي، والتي كانت على الأرجح أول أوبرا خفيفة تُعرض في أمريكا.

في عام ١٧٥٢، وصلت من إنجلترا أول فرقة مسرحية متكاملة ومدربة تدريبًا جيدًا. أسسها في لندن شقيقان، ويليام ولويس هالام، وكلاهما مديرا أعمال. لم ينضم الأول إلى الحملة، بل ترك الإدارة بالكامل للويس. ضمت الفرقة اثني عشر شخصًا بالغًا، وكان حلام وزوجته اثنين، بالإضافة إلى أطفال هالام الثلاثة. هبطوا في فرجينيا، وبإذن الحاكم، عملوا لمدة عامين تقريبًا. ثم انتقلوا (1753) إلى نيويورك، وبعد بناء مسرحين جديدين في شارع ناسو، استمتعوا بموسمين ناجحين. في ربيع عام 1754 انتقلوا إلى فيلادلفيا، حيث نجحوا، بعد الكثير من الجدل مع السلطات، في الحصول على إذن للأداء. استمر هذا الالتزام شهرين فقط. خلال ذلك الوقت، ومع ذلك، وصل ويليام هالام من إنجلترا لتحصيل نصيبه من الأرباح، ثم عاد على الفور إلى وطنه. بعد موسم فيلادلفيا، أبحرت الشركة إلى جامايكا، جزر الهند الغربية. توفي لويس هالام هناك، وعند وفاته تم حل الشركة. ومع ذلك، فإن السيدة هالام، شوهدت لاحقًا في أمريكا ضمن الشركة التي نظمها ديفيد دوغلاس، وهو رجل إنجليزي، تزوجته في عام 1758.

كان ديفيد دوغلاس، إلى جانب عمله رئيسًا لهذه الشركة الجديدة، أولَ باني مسارح عظيم في أمريكا. بنى، من بين أمور أخرى، أول مسرح دائم (من الطوب) في فيلادلفيا، مسرح ساوثوارك، عام ١٧٦٦؛ وآخر، بتشييد مماثل، في أنانوليس عام ١٧٧١؛ ومسرح تون.

مسرح الشارع، مدينة نيويورك، في عام ٥٤٥٢٥٣.1767 ٧٢٦ غادر هو وفرقته وتركوا المسارح خلفهم، ورغم صغر حجمها وبساطتها مقارنةً بمسارح العصر الحديث، إلا أنها لم تكن سيئة على الإطلاق في عصرها. كانت تتسع لما بين 300 و600 شخص، وكانت تُحاكي المسارح الإنجليزية في ذلك الوقت من حيث الترتيب والهندسة المعمارية العامة، وكانت تُدفأ بموقدين فرديين في البهو (حيث كان الجمهور يتجمع حوله بين العروض)، وكانت تُطلى عادةً باللون الأحمر (رمزًا لما هو غير واضح).

في البداية، أطلق دوغلاس على ممثليه اسم "فرقة الكوميديين من لندن"، ولكن خلال الستينيات، مع تنامي الشعور المعادي لبريطانيا في المستعمرات، غيّر هذا الاسم بحكمة إلى "الفرقة الأمريكية". كان نجمه الرئيسي لويس هالام الابن، أحد أطفال حملة هالام عام ١٧٥٢. أصبح هالام الشاب الممثل الأبرز في أمريكا، حيث أثبت جدارته في دور هاملت وهو في الحادية والعشرين من عمره، ودور لير وهو في السادسة والعشرين من عمره.

عند اندلاع الثورة، أوصى الكونغرس بحظر التمثيل المسرحي، واستجابت عدة ولايات لهذا الطلب. لذلك، لكانت الفترة الثورية خالية عمليًا من المسرحيات لولا استيلاء القوات العسكرية البريطانية على دور العرض. أينما أُقيم الجنود البريطانيون، كانت تُقدم عروض درامية، عادةً بدافع الإحسان كدافع ظاهري، ولكن الرغبة الفطرية في الترفيه هي الدافع الأساسي. كما دخل الكسب الشخصي في الأمر، إذ كان العديد من الممثلين العسكريين يتقاضون أجورًا مقابل خدماتهم.

أُعيدت تسمية مسرح جون ستريت في مدينة نيويورك إلى المسرح الملكي، وكان مسرحًا للعديد من الإنتاجات البريطانية. أما مسرح ساوثوارك في فيلادلفيا، فكان مسرحًا مهمًا آخر تبناه المغتصبون، وفي بوسطن، حيث لم يكن هناك مسرح موجود بعد، كانت المسرحيات تُعرض مع ذلك.



011مسرح479"1 11480272.

طبق28: الجزء الداخلي من مسرح شارع أوكل جولين، نيو يورك.

القرن الثامن عشر 1٧61،321. امتد هذا الاحتلال البريطاني للمسرح الأمريكي من عام 1776 إلى عام 1783.

بعد الثورة، كان المسرح الأمريكي بحاجة إلى الانتعاش. بل إنه عاد أقوى من أي وقت مضى، إذ برز وعي وطني حاد، ألهم الفن الأصيل. افتتحت بالتيمور أول مسرح لها عام ١٧٨١، وسرعان ما أصبحت أحد المراكز المسرحية الرئيسية؛ وبدأت مجموعة صغيرة من كُتّاب المسرحيات بكتابة مسرحيات بأجواء أمريكية؛ وألغت بنسلفانيا عام ١٧٨٩ قانونها الذي يحظر التمثيل المسرحي؛ وفي عام ١٧٩٢، أطلقت بوسطن (على الرغم من عدم رضاها) أول مسرح لها.

من بين هؤلاء الكتاب المسرحيين الأصليين كان أبرزهم رويال تايلر، 2 خريج جامعة هارفارد، الذي عُرضت مسرحيته الكوميدية "التباين" في مسرح جون ستريت في أبريل 1787؛ وويليام دنلاب، أول أمريكي يمتهن كتابة المسرحيات، والذي أصبح في عام 1798 أحد المستأجرين والمديرين لمسرح بارك، نيويورك، عند افتتاح ذلك المنزل الشهير. كتب دنلاب العديد من المسرحيات، وعلى الرغم من أنها كانت سطحية، إلا أنها ساعدت في وضع الأساس للدراما الأمريكية. يُنسب إلى تايلر تقديمه، في "التباين"، لأول مرة على المسرح شخصية يانكي الأصلية التي ستظهر كثيرًا في المسرحيات منذ ذلك الحين. يُقال إن مفهوم تايلر للكوميديا الأخلاقية، الذي طبقه على الحياة الأمريكية، مستمد من مسرحيات شيريدان.

كما ذُكر سابقًا، امتلكت بوسطن أول دار عرض مسرحي لها عام ١٧٩٢. ورغم أن القانون الذي يحظر العروض المسرحية كان لا يزال ساريًا في ماساتشوستس، إلا أن هذا القانون حُوِّل من قِبل مجموعتين من مُحبي المسرح في بوسطن، الذين جمعوا من خلال اشتراك خاص مبلغًا كافيًا لبناء مبنى يتسع لحوالي ٥٠٠ شخص، ويمتلك جميع المتطلبات الأساسية للمسرح. افتُتح تحت اسم "قاعة العرض الجديدة".

كان من المفترض أن يُقام هذا المسرح لعرض ترفيهي هادئ كالقفز والرقص والمشي على الأسلاك. افتُتح في أغسطس، واستمر العمل بحذر، ولكن خلال سبتمبر، خاطر المديرون ببعض الدراما. لم تسقط السماء، فخاطروا بالمزيد من الدراما. عُرضت مسرحيات شكسبير، وكذلك مسرحيون إنجليز لاحقون. ولكن في الخامس من ديسمبر، أثناء عرض "مدرسة الفضائح"، دخل الشريف، وأوقف العرض، واعتقل المدير. أُغلقت قاعة العرض الجديدة.

ولكن، مثل جميع المحظورات الظالمة، لم يخدم هذا المحظور إلا في زيادة الرغبة في ما هو محظور. تم أخذ اشتراك آخر، وفي عام 1794 تم تشييد مبنى أكثر تكلفًا وافتتح بجرأة باسم "المسرح الذي يبلغ وزنه 805 أطنان". وقد احتوى على ميزات إضافية، قاعتين للرقص وغرف للعب الورق وغرف شاي. تم جلب فرقة من الممثلين من إنجلترا، وتم تنفيذ الأمر برمته بنجاح. كان في هذا المسرح، بالمناسبة، ظهرت الآنسة أرنولد، الممثلة الكوميدية والمغنية، والدة إدغار آلان بو، لأول مرة في عام 1796. احترق المبنى في عام 1798 - أول مسرح أمريكي تدمره النيران. لكن بوسطن لم تكن خالية من مسرحين حينها، لأنه في عام 1796 تم افتتاح مسرح هاي ماركت، وهو هيكل خشبي كبير.

كان أهم مسرح تم إنشاؤه في أمريكا خلال السنوات الأخيرة من القرن هو مسرح بارك في مدينة نيويورك. تم بناء هذا المنزل، الذي صممه مهندسان فرنسيان، من الحجر، وكان به ثلاثة مستويات من الصناديق، ومعرضان، وحفرتان. كانت المقاعد في الصناديق والحفرة مبطنة. كان المسرح مجهزًا جيدًا، وكان المشهد، في ذلك الوقت، ممتازًا. افتُتح في يناير 1798، مع ويليام دنلاب وجون هودجكينسون كمستأجرين، وأصبح موطنًا للدراما الأمريكية. لمدة ثلاثين عامًا، كان مسرح جون ستريت هو المسرح الرائد في البلاد. أغلق الآن أبوابه، وحل مسرح بارك محله. كانت العروض تُقدم أربعة أيام في الأسبوع: الاثنين-

القرن الثامن عشر، أيام الأربعاء والجمعة والسبت. فُتحت الأبواب في الخامسة، ورُفع الستار في السادسة والربع.

كان مسرح شارع تشيستنت في فيلادلفيا، الذي تأسس عام ١٧٩٤، والذي أداره توماس ويجنل، أحد أبرز رواد المسرح في تلك الفترة، من أهم مسارح التسعينيات. وظهر على مسرحه جميع أفضل الممثلين المعاصرين تقريبًا، بمن فيهم توماس أبثورب كوبر، وهما كاتبان مأساويان إنجليزيان شابان. تم نقله بواسطة ويجنل؛ ويليام وارن، والد النجم الأمريكي المعروف الذي يحمل نفس الاسم؛ وجون برنارد، الممثل الكوميدي الشهير في لندن.

بحلول عام 1800، ورغم أن الممثل المولود في أمريكا لم يكن قد حقق نجاحه بعد، وكان الكاتب المسرحي المولود في أمريكا بالكاد قد تمكن من جعل صوته مسموعًا، فإن المسرح كان مؤسسة راسخة، وكان جاهزًا لعصر عظيم من التوسع والتقدم الذي بدأ في أوائل القرن التاسع عشر.

المراجع المختارة

يمكن العثور على أحدث وأكثر الروايات موثوقية عن بدايات المسرح في أمريكا في 006115 .47:22/*من نيويورك*ه0249،المجلد الأول. توجد دراسة أخرى من الدرجة الأولى للموضوع في كتاب هورنبلو*تاريخ المسرح*وز *أمريكا*.العمل الأقدم هو SeilhameEs*تاريخ المسرح الأمريكي*.بالنسبة للدراما الاستعمارية، وإلى حد كبير، المسرح نفسه، انظر كوين 4*تاريخ أمريكا* 097-22222*من البداية إلى حرب 62921.*

الفصل 7111

النصف الأول من القرن التاسع عشر

تطور المسرح 1800-1850

لقد رأيت 2اا»ا تأسس المسرح منذ 7 عقودهالتاسعالاية«لا
لم يقتصر الأمر على تكاثر دور العرض في هذه المراكز، بل امتد الفن المسرحي و أيضًا إلى المناطق الداخلية من البلاد. ونظرًا لعدم وجود خطوط سكك حديدية أو طرق سريعة تمتد إلى أي مسافة من الساحل، كان السفر داخل البلاد مغامرة بطيئة وصعبة وخطيرة. لكن هذه العقبات لم تثنِ الممثلين لفترة طويلة. في عام 1815، تم تنظيم أول شركة جولات غربية من قبل صمويل دريك، مدير المسرح، وبهدف الوصول إلى كينتاكي، انطلقت الفرقة عبر بيتسبرغ، وقدمت عروضها أينما أمكن على طول الطريق. تم إجراء معظم الرحلة عن طريق البحر، لأنها كانت أسهل وسيلة نقل. بعد العديد من المشاق، وصلت الشركة إلى هدفها، وقدمت عروضها في لويزفيل وفرانكفورت وليكسينغتون ومدن أخرى في كنتاكي. في العام التالي، انتقلت إلى ناشفيل، تينيسي، حيث بقيت لبعض الوقت.

خلال السنوات القليلة التالية اخترقت فرق أخرى ما ٧٢٥، آنذاك (ولا يزال كذلك بالنسبة للعديد من سكان الساحل الشرقي)، كانت إفيست. استقبلت سانت لويس، وهي بلدة صغيرة، أول زيارة لها من شركتين محترفتين عام ١٨١٩، واستحوذت على مسرحين عام ١٨٣٧. حظيت سينسيناتي بالاهتمام في نفس الوقت تقريبًا الذي حظيت فيه سانت لويس. وتباهت موبايل، ألاباما، بأول

النصف الأول من القرن التاسع عشر 325 مسرحًا (أحدها مبني من الطوب) في عام 1824. نيو أورلينز، بفضل ميناءها البحري، كان لديها مسارح فرنسية وأمريكية في أوائل القرن، وفي عام 1835 استحوذت على ما يُقال إنه أفضل مسرح في أمريكا - مسرح سانت تشارلز. شهدت شيكاغو أول عرض احترافي لها (قُدّم في فندق) في عام 1837، لكنها لم تمتلك مسرحًا إلا بعد عشر سنوات، عندما نما عدد سكان المدينة إلى 17000 نسمة.

اجتذبت المدن التي يمكن الوصول إليها عبر النهر المسارح بشكل طبيعي قبل مثيلاتها البرية. وحوالي عام ١٨٣٠، ظهر نوعان جديدان من المسارح: مسارح العرض. على نهري أوهايو والمسيسيبي تحديدًا، كانت هذه المسارح العائمة تعمل. كانت القوارب المسطحة البدائية، المزودة بمسرح وقاعتين صغيرتين، "تصنع" جميع مدن النهر، وتوفر حياة خلابة للممثلين الرواد الذين سكنوها. وعلى مدار القرن، ازدهرت هذه المسارح، ولم تنقرض حتى الآن.

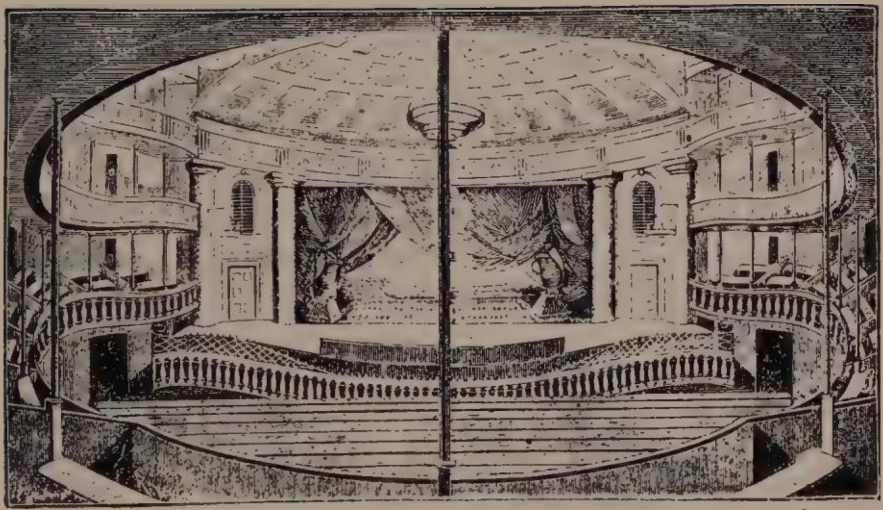
في هذه الأثناء، ظهرت مسارح جديدة، العديد منها مشهور في سجلات مسرحنا، في المدن الكبرى في الشرق. في عام 1820، دمر حريق مسرح شارع تشيستنت، 00112- دلفيا، ولكن أعيد بناؤه وافتتح في عام 1822. افتُتح مسرح مشهور بنفس القدر في فيلادلفيا، وهو مسرح شارع والنات، في عام 1820. في نفس العام، احترق مسرح بارك القديم في مدينة نيويورك، وأُعيد بناؤه في العام التالي. حتى تم تدمير هذا المنزل الجديد في عام 1848، ظل أبرز مسرح في أمريكا، وظهر على مسرحه كل ممثل عظيم تقريبًا، محليًا وأجنبيًا، ممن قدموا عروضهم في هذا البلد. كما استضاف أيضًا (في عام 1825)، أول إنتاجات أمريكية للأوبرا الإيطالية، مع مغنين إيطاليين.

في عام ١٨٢٦، افتُتح مسرح نيويورك باوري، وهو مبنى مهم آخر في المدينة. ورغم أنه عُرف في البداية باسمه الكامل، إلا أنه أصبح في وقت مبكر من عام ١٨٣٠ مجرد باوري. وكان المسرح العاشر الذي شُيّد في مدينة نيويورك، وكان له أطول عمر وأكثرها إثارة للاهتمام.

منها 211، على الرغم من أنها احترقت وأعيد بناؤها أربع مرات بين عامي 1826 و1845. واحتفظت باسمها الشعبي حتى عام 1879، عندما أعيد تسميتها إلى 102112، وتم تخصيصها لإنتاجات غير مهمة.

في عام ه183بدأ مسرح تاريخي آخر. في ذلك العام، بُني المنزل المعروف باسم "حديقة 110105". قبل سبع سنوات، تولى ويليام نيبلو، صاحب مقهى، مسؤولية مدينة ملاهي كانت تُعرف آنذاك باسم "حديقة كولومبيا". أطلق على المدينة اسمه، وأقام جناحين صغيرين للحفلات الموسيقية، وكان نجاحه محسومًا لدرجة أنه سرعان ما بنى (1830) مبنى أكبر بكثير، حيث قدم أشكالًا خفيفة من الترفيه. بحلول عام 1849، أصبح مسرحًا رسميًا وموطنًا للتحف الرائعة، وكان لسنوات عديدة مركز الترفيه الأكثر أناقة في مدينة نيويورك. ظهرت فيه تقريبًا كل معالم الجذب الجديرة بالثناء، وفي عام ١٨٦٦، استضاف العرض المسرحي الميلودرامي الذي حطم الأرقام القياسية، "الصولجان الأسود"، بعرضه المسرحي المتقن، وأزيائه الرائعة، وباليه مائتي فتاة من جوقة لندن، يرتدين أقل ما تسمح به تقاليد تلك الفترة. استمر هذا العرض لأكثر من مائتي ليلة متواصلة، وهو رقم قياسي في المسرح الأمريكي آنذاك.

شهد عام ١٨٤١ حدثين استثنائيين. الأول هو افتتاح متحف بوسطن، والثاني هو افتتاح متحف بارنوم. لم يكن هناك الكثير من القواسم المشتركة بينهما. سار متحف بوسطن، على خطى قاعة المعارض الجديدة، تحت ألوان زائفة. صحيح أنه كان يضم عرضين للحيوانات المحنطة، لكنهما كانا مموهين. كان عامل الجذب الرئيسي هو القاعة التي عُرضت فيها مسرحيات متنوعة. لم تُعرض مسرحيات حقيقية حتى عام ١٨٤٣، لكن بعد ذلك العام أصبحت العرض المعتاد. في عام ١٨٤٦، انتقل المتحف إلى مبنى جديد كبير، وتم تأسيس فرقة مسرحية من الدرجة الأولى، وعلى مدى نصف القرن التالي، احتل المسرح مكانة بارزة بين المسارح الأمريكية. ويليام وارن الابن، أحد أشهر الممثلين الأمريكيين.



ا؟تتيرتثكاتر؟ار S ميجاكسينسي

بلال29: داخل مسرح بارك، نيويورك

النصف الأول من القرن التاسع عشر 327 06 القرن التاسع عشر، وقد تم التعرف عليه في متحف بوسطن الجزء الأكبر من حياته.

. τ. ولد بارنوم، الذي لا يزال اسمه مرادفًا دوليًا، في ولاية كونيتيكت عام 1811. وبعد تجربة العديد من المهن الروتينية خلال شبابه، انجرف إلى مسارات العرض المحفوفة بالمخاطر. كانت مغامرته الأولى هي شراء امرأة سوداء عجوز ونحيلة للغاية في عام 1835، تدعى جويس هيث. وقد عرض هذا المخلوق المحنط كممرضة لجورج واشنطن. كانت الحيلة ناجحة بما يكفي لتسوية مهنة بارنوم، ومنذ ذلك الحين كرس طاقاته لجمع وعرض النوادر. في عام 1841 افتتح متحفه في مدينة نيويورك. وبدون أي معرفة بالمسرحيات أو المسرح، لم يستطع مقاومة الانغماس في المسرحيات المشروعة، وقام بتركيب قاعة في متحفه أطلق عليها نفاقًا اسم "قاعة المحاضرات الأخلاقية". لكن "المحاضرات الأخلاقية" التي أُلقيت فيه كانت غالبًا ما تُحقق نجاحًا مسرحيًا، وكان من بين "المحاضرين" بعضٌ من أفضل ممثلي ذلك العصر. بمعنى آخر، كان يُدير مسرحين احترافيين. كان يعلم أن روادَه سيستمتعون بالعرض بمجرد دخولهم الأسوار؛ لكنه كان يعلم أيضًا أن كثيرًا منهم لديهم تحفظات على كلمة "مسرح".

مسيرة بارنوم المهنية مألوفة لدرجة أنها لا تحتاج إلى سردها بالتفصيل. طوال حياته الشاقة، أظهر حسًا استعراضيًا رائعًا أذهل عامة الناس. أكسبه استغلاله لشخصيات مثل الجنرال توم ثامب والمغنية السويدية جيني ليند شهرة عالمية، بينما كانت أنشطته اللاحقة في مجال السيرك المتجول مذهلة لدرجة أنها خلدت اسمه. توفي عام ١٨٩١.

الممثلون على المسرح الأمريكي1800-1850

دعونا نلقي نظرة الآن على بعض الأسماء التي جذبت الجماهير إلى مسارح أمريكا خلال النصف الأول من عام 2011.

٣٢٨ قصة المسرح في القرن التاسع عشر. إنها قائمةٌ مهيبةٌ حقًا، إذ لا تشمل فقط أوائل الممثلين الأصليين الذين حققوا شهرةً دائمة، بل تشمل أيضًا كلَّ نجمٍ لامع تقريبًا في المسرح الإنجليزي. عبر هذا الزخم من الفنانين المشهورين المحيط الأطلسي حتى أصبح مسرح بارك ومسرح باوري بمثابة مسرحَي دروري لين وكوفنت غاردن.

ظهر جوزيف جيفرسون (١٧٧٤-١٨٣٢) لأول مرة في أمريكا في بوسطن عام ١٧٩٥، وظهر في نيويورك في العام التالي. وُلد في إنجلترا، وهو ابن توماس جيفرسون، ممثل في فرقة غاريك في دروري لين. نشأ ابنه وحفيده، وكلاهما يحملان اسمه، كممثلين على المسرح الأمريكي، وكان الأخير مشهورًا ومحبوبًا بجدارة كمقلد لشخصية ريب.211٧ وينكل.

تم جلب توماس أبثورب كوبر (1776-1849) إلى مسرح شارع تشيستنت، فيلادلفيا، بواسطة توماس٧١٦ـ ١٦١١ في عام ١٧٩٦. ابن طبيب أيرلندي، صعد إلى المسرح وهو في السادسة عشرة من عمره، ومثّل في إدنبرة ولندن. أصبح في أمريكا أحد أبرز فناني التراجيديا في ذلك الوقت، وتألق في مسرحية ماكبث. في عام ١٨٠٦، أصبح مديرًا لمسرح بارك في نيويورك.

جون هوارد باين (1792-1852) أمريكي المولد، وظهر لأول مرة في مسرح بارك عام 1809. كان يُنظر إليه على أنه عبقري، ولُقّب بـ"روسيوس الأمريكي". بهذا اللقب، سافر إلى الخارج ومثّل في مسرح دروري لين. ورغم موهبته التمثيلية، إلا أن شهرته اليوم تنبع بشكل رئيسي من تأليفه أغنية "الوطن، الوطن الجميل"، التي وردت في مسرحيته "كلاري، أو خادمة ميلانو". في عام 1832، هجر باين مهنة التمثيل وتفرغ للعمل الأدبي، وللخدمة القنصلية في أوروبا.

ظهر جورج فريدريك كوك (1756-1812)، الممثل الإنجليزي الرومانسي، في مسرح بارك عام 1811، حيث افتتح مسرحية "ريتشارد الثالث". كان ظهوره الأمريكي هو الحدث الأبرز في ذلك اليوم، ولم يتحقق ذلك إلا بفضل براعة كوبر، مدير بارك آنذاك، الذي أتاح له فرصة...

النصف الأول من القرن التاسع عشر 329 تم القبض عليه أثناء زيارته لإنجلترا. عرض عليه كوبر 225 دولارًا لمدة أسبوعين لجولة لمدة عشرة أشهر في أمريكا، بالإضافة إلى نفقات السفر والعروض الخيرية. ولكن على الرغم من جاذبية هذه الشروط، أصر الجمهور الإنجليزي على أن كوك قد تم استدراجه على متن السفينة وهو في حالة سكر. ومهما كان الأمر، فقد بدأ كوك في الشرب بكثرة بعد وصوله إلى شواطئنا، واستمر في ذلك حتى قتله في عام 1812. لم تر إنجلترا بطلها مرة أخرى، لأنه دُفن في كنيسة سانت باول في مدينة نيويورك. في عام 1821 بناءً على طلب إدموند كين، تم نقل عظامه إلى فناء الكنيسة، ونصب نصب تذكاري فوقها. تم إصلاح هذا النصب التذكاري ثلاث مرات في السنوات التالية من قبل ممثلين عظماء: تشارلز كين، وإي إيه سوثرن، وإدوين بوث.

جاء جيمس ويليام والاك (1795-1864) إلى أمريكا من إنجلترا عام 1818 وظهر لأول مرة في مسرح بارك. وُلد لعائلتين مسرحيتين، ومثل مع إدموند كين في دروري لين، وكان يُعتبر جيدًا على قدم المساواة كممثل كوميدي وممثل تراجيدي. وعلى الرغم من أنه زار موطنه الأصلي عدة مرات، إلا أنه قضى معظم حياته في أمريكا، وأصبح مديرًا للمسرح الوطني في نيويورك عام 1837، وافتتح في عام 1852 مسرح والاك ليسيوم، الذي ضم شركتين رائعتين ورسخ اسمه بقوة في سجلات المسرح الأمريكي. سيتم تناول ابنه، ليستر والاك، وهو أيضًا مدير ممثل، لاحقًا في هذا الفصل.

وُلد إدوين فورست (1806-1872) في فيلادلفيا، وفي تلك المدينة، ظهر لأول مرة على خشبة المسرح في سن الرابعة عشرة. إلا أن ظهوره الحقيقي كان في مسرح باوري بنيويورك، بعد ست سنوات، عندما أدى دور عطيل بنجاح باهر. تميز فورست بسلوكه النبيل وسماته النبيلة، فأصبح أبرز مؤلفي المسرح التراجيدي في أمريكا. كرّس نفسه بشكل رئيسي للدراما الشكسبيرية، وجمع ثروة طائلة، وترك أثرًا رائعًا على المسرح بطرق عديدة. ومن أعماله السخية تقديمه جوائز

330 قصة المسرح بالنسبة للمسرحيات الأمريكية الأصلية، ولكن لسوء الحظ، على الرغم من أن تحريضه أدى إلى ظهور عدد من المخطوطات، إلا أن القليل منها كان يستحق الاعتبار.

إدموند كين (١٧٨٧-١٨٣٣)، أحد الممثلين الإنجليز الخالدين، وصل إلى أمريكا عام ١٨٢٠ وأبهر البلاد برومانسيته الرائعة. كان من المقرر أن يظهر في مسرح بارك، لكن المبنى احترق قبل وصوله مباشرة، ولذلك أُقيم في مسرح أنتوني ستريت. ارتفعت أسعار التذاكر بشكل كبير، وتدافعت الحشود لرؤيته. كان أول أداء له في "ريتشارد 111). وفي وقت لاحق، أدى عرضًا في بوسطن، لكن هذا أدى إلى نتائج كارثية، لأن الموسم كان صيفًا، وكان الجمهور صغيرًا، وهذا أغضب كين لدرجة أنه رفض الأداء. وكانت النتيجة 2 جدلاً عامًا عانت منه شعبيته. وقد أثاره الرفض، فعاد فجأة إلى إنجلترا. وفي عام 1825، زار أمريكا مرة أخرى، ووجد لندن غير مرتاحة بعد تورطه في 2 فضيحة محلية. لكن الفضيحة سبقته عبر المحيط الأطلسي، وهذا، إلى جانب ذكرى شجاره السابق في بوسطن، ساعد في قلب الجمهور الأمريكي ضده. ففي مسرح بارك، رُشق بالتفاح الفاسد، وفي بوسطن عومل بنفس الطريقة. وبعد أن ثبت عدم جدوى الاعتذارات العلنية والالتماسات للنظر في الأمر، عاد إلى منزله مرة أخرى، وبقي هناك حتى نهاية حياته المؤسفة.

تشارلز ماثيوز الأب (1775-1835)، الممثل الكوميدي الإنجليزي الشهير، ظهر لأول مرة في أمريكا في بالتيمور عام 1822. وفي وقت لاحق من العام نفسه، ظهر في نيويورك، وحظي بحفاوة بالغة. وإذا صدقنا نقاد تلك الفترة، فقد كان أفضل ممثل كوميدي رأيناه على مسرحنا خلال النصف الأول من القرن العشرين. وقبل وفاته بقليل، قام بزيارتين ثانيتين إلى هذا البلد.

جونيوس بروتوس بوث (1796-1852)، الممثل المأساوي الإنجليزي والمنافس الرئيسي لإدموند كين، جاء إلى أمريكا في

النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٢١-١٨٣١)، حيث قدّم عروضه أولاً في ريتشموند، فرجينيا، وبعد ذلك بوقت قصير في بالتيمور، فيلادلفيا، نيويورك، وبوسطن. في عام ١٨٢٢، ظهر في نيو أورلينز، وبعد سنوات في كاليفورنيا. بعد وصوله إلى هذا البلد بفترة وجيزة، استحوذ على عقار بالقرب من بالتيمور، وقضى بقية حياته هناك، باستثناء رحلة عودة واحدة إلى إنجلترا. كان لديه أربعة أبناء، ثلاثة منهم أصبحوا ممثلين على المسرح الأمريكي: جونيوس بروتوس الابن، وجون بروتوس (قاتل لينكولن)، وإدوين. سيتم ذكر إدوين بوث لاحقًا.

جيمس 11. هاكيت (1800-1871) كان أول ممثل أمريكي المولد يحصل على نجمتين من الدرجة الأولى. كان أول ظهور له في مسرح بارك عام 1826، وعلى الرغم من أنه لم يكن ناجحًا، إلا أن الممثل الشاب ثابر، وحقق نجاحًا كبيرًا بعد أربع سنوات في التمثيل الأصلي لشخصية ريب فان وينكل. في عام 1832 قفز فجأة إلى الشهرة النجمية من خلال تصويره لشخصية فالستاف في إنتاج تشارلز كين لمسرحية "هنري الرابع" في فيلادلفيا. في الواقع، يعتقد بعض النقاد أنه كان أعظم فالستاف في تاريخ المسرح. كان أيضًا مديرًا للمسرح، وأدار، في أوقات مختلفة، ثلاثة مسارح في مدينة نيويورك.

ويليام تشارلز ماكريدي (1793-1873)، الكاتب التراجيدي الإنجليزي البارز، زار أمريكا لأول مرة عام 1826، وظهر في مسرح بارك. وكانت زيارته الثانية والثالثة عامي 1843 و1848. إلا أن جولة عام 1848 كانت كارثية، إذ أدت إلى شجار حاد بين ماكريدي وإدوين فورست، حيث اضطر الأول، الذي كان بلا شك ضحية اضطهاد ظالم، إلى مغادرة البلاد فجأة لإنقاذ حياته. اتهم فورست ماكريدي بتحريض الجمهور على الهمس له عندما لعب دور ماكبث في لندن. تسبب هذا الاتهام، الذي نشره فورست في أمريكا، في احتجاج ضد الممثل الإنجليزي عندما ظهر في فيلادلفيا ونيويورك، وبلغ ذروته في أعمال الشغب في دار أوبرا أستور بليس، نيويورك، في 10 مايو.

 ١٨٤٩، حين قُتل اثنان وعشرون شخصًا وجُرح ستة وثلاثون آخرون. انعكست هذه الحادثة سلبًا على الرأي العام الأمريكي.

جورج هولاند (1791-1870)، وهو ممثل كوميدي إنجليزي غريب الأطوار، جاء إلى هذا البلد في عام 1827، وبعد ظهوره لأول مرة في مسرح باوري أصبح الممثل الكوميدي الأكثر شعبية في ذلك الوقت. وظل على المسرح الأمريكي حتى وفاته، وترك ثلاثة أبناء، أصبحوا جميعًا ممثلين فاشلين. عندما توفي هولاند، طلب أصدقاؤه إقامة مراسم الدفن في كنيستين أنيقتين في مدينة نيويورك، لكن تم رفضهم، بزعم أن الممثل لم يكن محترمًا تمامًا، حتى عندما مات. ونُصحوا بالتقدم إلى "كنيسة صغيرة حول الزاوية"، حيث لم تكن هناك مثل هذه الضمائر. وقد تم اتباع النصيحة، ومنذ ذلك الحين تبنت مهنة التمثيل كنيسة التجلي في شارع إيست 29 باعتبارها خاصة بها، وأطلق عليها بمودة اسم "الكنيسة الصغيرة حول الزاوية".

أحضرت والدتها، وهي ممثلة، لويزا لين، التي أصبحت فيما بعد السيدة جون درو (1820-1897)، من إنجلترا عام 1827، وظهرت في ذلك العام في مسرح فالنت ستريت، فيلادلفيا. كانت على المسرح منذ أن كانت في الثانية من عمرها. طوال حياتها الطويلة كانت الممثلة الأكثر تألقًا وتنوعًا في المسرح الأمريكي، ومن عام 1861 حتى وقت قصير قبل وفاتها كانت مديرة مسرح آرتش ستريت، فيلادلفيا. كان زواجها الثالث من جون درو، وهو كوميدي أيرلندي، في عام 1850. كان لديها أربعة أطفال: جورجينا وجون وسيدني (بالتبني) ولويزا. حقق الثلاثة الأوائل نجاحًا على المسرح، وأصبحت جورجينا، بعد زواجها من موريس باريمور، والدة أشهر عائلة على المسرح الأمريكي اليوم: إثيل وليونيل وجون باريمور.

قام تشارلز كين (1811-1868) بأول جولة له في أمريكا عام 1830، وافتتحها في مسرح بارك في "ريتشارد الثالث". كان مديرًا كفؤًا وممثلًا مصقولًا، وقد أثار اهتمامًا كبيرًا.

النصف الأول من القرن التاسع عشر333إعجابٌ كبير، لكنه لم يُضاهي نجاح والده. زار هذا البلد مرتين لاحقًا، في عامي ١٨٣٩ و١٨٤٥.

افتتح تشارلز كيمبلي (1775-1854)، العضو الموهوب في عائلة المسرح الإنجليزية الشهيرة، مسرحيته "هاملت" في مدينة نيويورك عام 1832. وحققت مسرحيته نجاحًا باهرًا. وقد دعمته ابنته فاني في هذه الجولة.

وصل تايرون باور (١٧٩٨-١٨٤١) إلى أمريكا عام ١٨٣٣، ورسّخ مكانته كأبرز مُجسّد لأدوار الشخصيات الأيرلندية. حفيده، الذي يحمل الاسم نفسه، ممثلٌ معروفٌ على مسرحنا اليوم.

شارلوت (مواليد 1876) أول ممثلة أمريكية تُصبح نجمة لامعة. وُلدت في بوسطن، لأبوين بيوريتانيين، ودخلت المسرح كمغنية عام 1835. في العام التالي، انتقلت إلى التمثيل، وظهرت في مسرح باوري بنيويورك بدور الليدي ماكبث. ومنذ ذلك الحين، أصبحت الممثلة التراجيدية الأبرز على مسرحنا، وحققت نجاحًا باهرًا في لندن. كانت مثالًا للكرامة والقوة، وميلًا للرجولة. يُقال إن قدراتها العقلية كانت استثنائية، وقد قورنت، من حيث الأسلوب، بالسيدة سيدونز الشهيرة.

كان إدوارد دافنبورت (١٨١٦-١٨٧٧) من مواليد بوسطن أيضًا. ظهر لأول مرة عام ١٨٣٦، وسرعان ما أصبح من أبرز ممثلي المأساة على مسرحنا، واعتُبر، إلى جانب إدوين بوث، أفضل من جسد شخصية هاملت الأمريكية في القرن التاسع عشر. ترك تسعة أبناء، سبعة منهم امتهنوا التمثيل. ومن بينهم ابنته فاني، أشهرهم.

قام تشارلز ماثيوز الابن (١٨٠٤-١٨٧٨) وزوجته السيدة فيستريس (١٧٩٧-١٨٥٦) بجولة في أمريكا عام ١٨٣٨، وحقق ماثيوز نجاحًا فوريًا. أما زوجته، فقد كانت مخيبة للآمال نوعًا ما. وقد ظهر هذا الكوميدي الأنيق والواقعي في أمريكا مرتين لاحقًا.

كانت آنا كورا موات (1819-1870) ممثلة رئيسية في مسرحيتين.

كانت رايت، لكنها كانت ممثلة ناجحة للغاية. كانت طفلة موهوبة، بدأت في تأليف المسرحيات في سن مبكرة، وحققت انتصارًا حقيقيًا في عام 1845، عندما تم إنتاج كوميديا الأخلاق الخاصة بها، "الموضة"، في مسرح بارك. كانت هذه المسرحية هي الأولى التي كتبها أمريكي تعكس بذكاء الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت. كانت السيدة موات نفسها عضوًا في مجتمع نيويورك الراقي، وبالتالي كان بإمكانها الكتابة بسلطة. كانت مسرورة للغاية بنجاح "الموضة" لدرجة أنها قررت أن تصبح ممثلة، وفي الواقع بعد ثلاثة أشهر من عرض المسرحية ظهرت لأول مرة بدور بولين في "سيدة ليونز". في وقت لاحق، استأجرت إي إل دافنبورت للتمثيل أمامها، وتمتع الاثنان بالعديد من النجاحات في الداخل والخارج. تقاعدت في عام 1854 وكرست بقية حياتها للأدب والمجتمع.

ومن الممكن مواصلة هذه القائمة لعدة صفحات، ولكن هذه المساحة مطلوبة لأمور أخرى.[٧٥] يمكننا أن نختتم هذا السجل الموجز للممثلين بالإشارة إلى ما هو واضح بالتأكيد: وهو أن مدننا الشرقية الكبرى خلال الفترة 1820-1850 لم تكن تفتقر إلى الأجرة المسرحية الجيدة.

ملخص الظروف في عام 1850

حتى عام ١٨٢٥ أو نحوه، كانت فيلادلفيا أفضل مدينة مسرحية في أمريكا. على الأقل، قيل إن مسرح شارع تشيستنت كان يضم أفضل فرقة ممثلين وأعلى مستوى إنتاج. ولكن بين عامي ١٨٢٥ و١٨٣٠، تصدرت مسارح نيويورك المشهد، من حيث العدد والجودة، وبحلول منتصف القرن لم يعد هناك أي جدل حول تفوقها. بحلول عام ١٨٥٠، كان قد تم تشييد سبعة وعشرين مسرحًا في مدينة نيويورك، على الرغم من أنه من الصحيح أنه لم يكن هناك هذا العدد من المسارح موجودًا في أي وقت من الأوقات. كانت مسارح باوري، وناشيونال، وبرودواي، ونيبلو، ووالاكس هي المسارح الرائدة في ذلك التاريخ. دُمر المنتزه عام ١٨٤٨.

ولكن على الرغم من أن مسارح منتصف القرن هذه بدت فاخرة للعديد من رعاتها، إلا أنها كانت، وفقًا للمعايير الحديثة، رديئة إلى حد ما. كانت قذرة وكريهة الرائحة بشكل عام، وكانت تعج بالفئران في كثير من الأحيان. كانت الحفرة والمعرض صاخبة في الجو، وبالتالي نادرًا ما كانت تشغلها النساء. فيما يتعلق بالمعرض العلوي، كان هناك عادةً باران قيد التشغيل، مما لم يحسن النبرة الأخلاقية لذلك القسم من المنزل. تم تخصيص جزء من المعرض للزنوج. تراوحت أسعار الدخول من خمسة وعشرين سنتًا للمعرض إلى خمسة وسبعين سنتًا أو دولارين للمقصورات. كانت المسارح محمية بشكل سيئ من الحرائق، وكانت معرضة باستمرار لخطر التدمير. في الواقع، تم تسجيل أنه بين عامي 1820 و1845 احترق ما لا يقل عن خمسة وعشرين مسرحًا أمريكيًا. هذا العدد، بالنظر إلى عدد دور العرض القليلة الموجودة في ذلك الوقت، استثنائي. لكن على الرغم من هذه العيوب، وكذلك على الرغم من الحرب التي شنها عليه البيوريتانيون، ازدهر المسرح. كانت البلاد تنمو نموًا هائلًا في عدد السكان والثروة، وكانت المصانع تزدهر، والمطاحن تتكاثر، والسكك الحديدية تُبنى (بحلول عام ١٨٥٠، كان حوالي ٦٠٠٠ ميل من السكك الحديدية قيد الاستخدام)، وكان لدى غالبية الناس المال لإنفاقه على الترفيه. كان مسرحنا لا يزال يعتمد إلى حد كبير على المسرحيات والممثلين الأجانب، لكنه كان يتطور بلا شك إلى مؤسسة محلية.

المراجع المختارة

أفضل المراجع هنا هي 00011"5*حوليات نيويورك*8296، وهورنبلو 4*تاريخ المسرح في أمريكا*. والبعض الآخر هم براون 4*تاريخ*2١٧ومع*يورك*82496 وكروفورد *رومانسية المسرح الأمريكي*هذا الأخير عمل شائع وليس عملاً أكاديميًا. للاطلاع على سجل زمني للمسارح التي بُنيت، انظر كتاب ديميك*مسارحنا اليوم والأمس*.يحتوي كتاب كوين الرابع على سرد كامل للدراما، وكمية كبيرة من المعلومات القيمة عن المسرح*تاريخ أمريكا 2.6 من البداية إلى المدنية* .724

النصف الثاني من القرن التاسع عشر
قرن

كاليفورنيا كمركز مسرحي جديد

واث اي » :
"ووام وواوام

في ذلك العام، كانت أنظار العالم تتجه نحو الغرب الأقصى؛ وكانت سهول هذه القارة مليئة بالعربات المغطاة، وكانت السفن من كل أرض تجوب منطقة القرن الأفريقي.

في غضون شهرين، أصبحت سان 1210-190 أكثر المدن الأمريكية حيويةً وجمالاً. كان سكانها من مختلف الأعراق، وكان جوها مفعمًا بالحيوية، وكان الذهب يتدفق من التلال. كان الجوّ مُهيئًا لمسرحٍ سينمائي.

أقيمت أولى العروض الاحترافية في يناير ١٨٥٠، على يد فرقتين تم تجنيدهما على عجل. بعد ذلك بوقت قصير، وصلت فرقة أسترالية، وتبعتها فرقتا فودفيل فرنسيتان. بُنيت ثمانية مسارح مؤقتة على التوالي، ودُمر معظمها بنيران بعد فترة وجيزة من بنائها. ظهر أول مبنى دائم (مبني من الطوب) عام ١٨٥٣. كان هذا مسرح متروبوليتان، الذي استضاف لاحقًا العديد من النجوم الزائرين. في السنوات القليلة التالية، بُنيت العديد من المسارح الدائمة.

خلال الستينيات والسبعينيات، كانت سان فرانسيسكو بكل معنى الكلمة مدينة مسرحية. غُنيت الأوبرا الكبرى بالفرنسية والإيطالية والإنجليزية بواسطة

النصف الثاني من القرن التاسع عشر 337أفضل مغني أوروبا وأمريكا، وبدءًا من عام 1869، مع افتتاح مسرح كاليفورنيا، تحت الإدارة المشتركة لجون ماك كولوتش ولورانس باريت، تم تقديم الدراما الشرعية بطريقة لم يتفوق عليها أي مسرح في البلاد. توافد نجوم مسارح نيويورك ولندن، الذين اجتذبتهم الرواتب غير العادية التي قدمتها لهم كاليفورنيا، إلى الساحل 2110 وبقوا في ارتباطات طويلة وناجحة. عندما لم تكن الفرق تعزف في سان فرانسيسكو، كانت تتجول في مدن أخرى في شمال كاليفورنيا، وتغامر حتى في معسكرات التعدين البعيدة والتي يصعب الوصول إليها تقريبًا. كان في خضم هذه الدوامة المسرحية أن وضع ديفيد 01250، وهو من مواليد كاليفورنيا، أسس مسيرته المهنية غير العادية. وهناك غنت لوتا (شارلوت كرابتري)، ابنة 2 باحث عن الذهب الاسكتلندي، وعزفت طريقها إلى قلوب الآلاف - وجمعت، كما يقال، ثروة لا تقل عن أربعة ملايين دولار.

لم تكف سان فرانسيسكو عن كونها مدينة مسرحية، حتى مع انتهاء فترة البحث عن الذهب وتحولها إلى ذكرى. مضت أيام الازدهار، لكن التقاليد بقيت، ولا تزال حية. لا تزال المدينة الواقعة بجوار البوابة الذهبية مدينة عالمية، مولعة بالبهجة، ومضيافة بجميع أنواع المسرحيات الراقية.

المنتجون والمديرون المشهورون في مدينة نيويورك

في عام ١٨٥٢، تولى جيمس دبليو والاك، المدير الشهير، إدارة مسرح ليسيوم بروغام (الذي افتُتح قبل عامين)، وأطلق عليه اسمه الخاص. ومنذ ذلك الحين، ظل مسرح والاك موجودًا دائمًا في مدينة نيويورك. أسس فيه شركتين مساهمة ذات كفاءة عالية، ضمتا ابنه ليستر، وجون بروغام، ولورا كين، ولاحقًا، . أ. ٥٠١١١. واستمر في هذا المنزل حتى عام ١٨٦,٢,عندما انتقل إلى مسرحين جديدين تم بناؤهما خصيصًا له. هناك حقق رقمين قياسيين رائعين، ورغم وفاته بعد ثلاث سنوات، إلا أن ابنه واصل

٣٣٨ قصة المسرح: كان والاك معيارًا للمسرح الأمريكي، وعلى مدار ربع قرن تقريبًا، جعل مسرحه رائدًا في أمريكا. من بين الممثلين الذين ساهموا في تميز نظام والاك: ل. دافنبورت، تشارلز وروز كوجلان، موريس باريمور، ديون بوكيكو، ستيل ماكاي، وجون جيلبرت. بالإضافة إلى إدارة المسرح، مثّل والاك الابن بنجاح في أدوار رئيسية، وحظي بشعبية واسعة. نقل فرقته إلى مسرح جديد آخر عام ١٨٨٢، لكنه تقاعد بعد خمس سنوات وتوفي عام ١٨٨٨.

في عام 1872 عُرض على ألبرت م. بالمر إدارة مسرح يونيون سكوير. لم تكن لديه أي خبرة مسرحية، لكن نجاحه كان غير عادي. وظل في هذا المنصب لمدة أحد عشر عامًا، وبعد ذلك تولى مسؤولية مسرح ماديسون سكوير، الذي أصبح بين يديه أحد المسارح الرائدة في المدينة. وفي عام 1891 انتقل إلى مسرح والاك القديم وأعاد تسميته بمسرح بالمر. ومع ذلك، لم يكن هذا المشروع الأخير نجاحًا كبيرًا، ويرجع ذلك جزئيًا إلى أن المسرح نفسه كان كبيرًا جدًا بالنسبة للإنتاجات المسرحية، وجزئيًا لأن عصر ازدهار شركة الأسهم كان في أفول. تقاعد بالمر في عام 1896، وتوفي في عام 1905. وكان ريتشارد 12131011 أحد الممثلين البارزين الذين برزوا تحت إدارته. كما كان مسؤولاً عن إخراج اثنين من أبرز كتاب المسرحيات المحليين في القرن التاسع عشر، وهما أوغسطس توماس وكلايد فيتش. لم يكن أداءه التمثيلي رائعًا مثل أداء والاك أو دالي، لكنه كان كفؤًا.

أوغستين دالي، من بين جميع مديري المسرح الأمريكيين في القرن الماضي، جمع وحافظ على أفضل تنظيم. وُلد في ولاية كارولينا الشمالية عام ١٨٣٨، وأبدى اهتمامًا مبكرًا بالدراما، وخلال الستينيات كتب عددًا كبيرًا من المسرحيات. وقد حققت مؤلفاته، التي كان بعضها مقتبسًا من مسرحيات أجنبية، نجاحًا باهرًا، وإن لم تكن مميزة. كان طموحه أن يمتلك مسرحًا خاصًا به. وقد تحققت هذه الرغبة عام ١٨٦٩.

النصف الثاني من القرن التاسع عشر 339 عندما استأجر مسرح الجادة الخامسة (منزل صغير)، ووظف فرقة من الممثلين. كان المشروع ناجحًا بشكل ملحوظ، وعلى الرغم من أن المسرح احترق عام 1873، فقد أعيد بناؤه على الفور، وعمل بشكل مستمر حتى عام 1879، عندما استأجر دالي متحف وودز القديم وعدّله وانتقل إليه. أطلق على هذا المنزل اسم مسرح دالي. وبينما تغير موظفو فرقته بشكل كبير على مدار ثلاثة عقود، إلا أنها كانت مع ذلك مثالًا ممتازًا - الأفضل في تاريخ المسرح الأمريكي، في الواقع - لشركة الأسهم الدائمة. طور ممثلوه، من خلال سنوات من الارتباط المستمر، روحًا رائعة، وحرص دالي نفسه، أحد أكثر المنضبطين صرامة، على أن يكون كل إنتاج مثاليًا في التفاصيل.

من بين الممثلين الذين انضموا إلى فرقة ديلي في فترات مختلفة: أغنيس إثيل، وجون درو، وآدا ريحان، وفاني دافنبورت، والسيدة جيلبرت، وجورج هولاند، وكلارا موريس، وأوتيس سكينر. اشتهر دالي بتميز إنتاجاته الشكسبيرية، وبتشجيعه للكتاب المسرحيين الأمريكيين. هو من قدم إلى المسرح أعمال برونسون هوارد، الملقب بعميد الدراما الأمريكية، والذي كان أول كتاب مسرحيينا الذين تعاملوا مع الحياة الأمريكية بأسلوب طبيعي وبسيط. وفي مجال آخر، كان دالي رائدًا بين مديري المسرح، إذ كان أول أمريكي يصطحب فرقة كاملة إلى أوروبا. في عام ١٨٨٤، قدمت فرقته عروضها في إنجلترا، وفي جولات لاحقة، غزت فرنسا وألمانيا. في الواقع، افتتح دالي مسرحين خاصين به في لندن عام ١٨٩٣. بعد مسيرة فنية طويلة ومتميزة، توفي عام ١٨٩٩.

يحتل ستيل ماكاي مكانتين فريدتين في تاريخ مسرحنا. لا يمكن إحصاء أعماله بدقة، فقد كان ممثلًا ومديرًا وكاتبًا مسرحيًا ومعلمًا ومخترعًا. لم يحقق أي رجل في أي عصر نجاحًا في العديد من فروع المسرح مثل ماكاي، وقليلون نالوا أقل منه.

مقابل خدماتهم. في المساحة المتاحة هنا، من المستحيل استعراض أحداث مسيرته المهنية بدقة، ولكن يمكن الإشارة إلى تنوعها وأهميتها.

وُلِد ستيل ماكاي في بوفالو، نيويورك، عام 1842، من أصل اسكتلندي. درس الفن في باريس في سن مبكرة، وتعلم الرسم والتلوين جيدًا. عاد إلى أمريكا، وخدم في الحرب الأهلية، وخلال ذلك الوقت طور اهتمامًا بالتمثيل. دون مساعدة من أي شخص، وضع نظامًا للتعبير الدرامي. بعد الحرب عاد إلى باريس، والتقى بفرانسوا ديلسارت، وهو فرنسي طور نظامًا لما يسمى بالتمثيل الطبيعي، والذي علمه لعدد من الممثلين. كان ماكاي سعيدًا بنظام ديلسارت، واستسلم لدراسته بشكل مكثف. وجد أنه يتفق بشكل ملحوظ مع المبادئ التي ابتكرها بنفسه. عاد إلى أمريكا، وأطلق ديلسارتسم، وألقى محاضرات في الجامعات وأعطى دروسًا خاصة للممثلين. كانت نتيجة دعايته واحدة من أكثر الصيحات انتشارًا في تاريخ بلدنا. لسوء الحظ، بدأ مئات الهواة في تدريس مبادئ ديسارتي، وأصبحت الحركة بأكملها سخيفة.

في يناير من عام ١٨٧٢، ظهر ماكاي لأول مرة كممثل على مسرح نيويورك. وفي العام نفسه، سافر مرة أخرى إلى باريس، حيث درس التمثيل على يد رينيه، المخرج الشهير للكوميديا الفرنسية. وفي ختام هذه الفترة الدراسية، أدى دور هاملت في المعهد الموسيقي، مؤديًا الدور باللغة الفرنسية. ثم سافر إلى إنجلترا، حيث أدى دور هاملت باللغة الإنجليزية، ليكون أول ممثل أمريكي يُقدم هذا الدور أمام جمهور لندن.

عاد هذا الشاب النشيط إلى أمريكا مجددًا، حيث انخرط في التمثيل وكتابة المسرحيات والاختراع وإدارة المسرح. في عام ١٨٧٩، افتتح وأدار مسرح ماديسون سكوير (المعروف سابقًا باسم الجادة الخامسة). وكان دانيال أحد الشباب الذين وظفهم لمساعدته في أعماله.

النصف الثاني من القرن التاسع عشرفرومان، الذي أصبح لاحقًا مديرًا مسرحيًا رائدًا.
في العام التالي، جدد الدار وركب العديد من أجهزته الحاصلة على براءة اختراع. ثم أعاد افتتاحها بمسرحيته الخاصة "هازل كيرك"، التي حققت نجاحًا باهرًا، وحققت عرضًا متواصلًا أطول من أي مسرحية أُنتجت حتى ذلك الوقت. أُوقفت بعد 486 عرضًا، ليس لانتهاء عرضها، بل لأن العقد اشترط تقديم مسرحية جديدة. لم يُحطم هذا الرقم القياسي حتى عام 1921، عندما سجلت مسرحية "Lightnin'" لفرانك بيكون رقمين جديدين للتحمل. كانت مسرحية "Hazel Kirke" مسرحية تاريخية من جانب آخر: كانت أول مسرحية تُعرض في وقت واحد في أجزاء مختلفة من البلاد. كانت فكرة إرسال فرق مكررة على الطريق هي فكرة ماكاي. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ، بالمناسبة، أن السيدة توماس 0011011 كانت ضمن فريق التمثيل الأصلي في نيويورك، والتي لا تزال (1927) ممثلة محبوبة على المسرح الأمريكي. وقد لعبت إيفي إليسلر دور هازل في الأصل. وقد قُدِّر أن " Hazel Kirke" قد حظيت بإنتاجات أكثر من أي مسرحية أخرى كُتبت على الإطلاق. لسنوات وسنوات، تنافست مع "Uncle Tom's Cabin" على الشعبية، ولا تزال تُعرض أحيانًا في المخزون. ومع ذلك، لم يتلق ستيل ماكاي أي شيء من الثروة التي جنتها. لقد فقد جميع حقوقه في المسرحية بسبب عقد كارثي كان لديه تم تصنيعها مسبقًا باستخدام 0121101973، الداعمين الماليين لمسرح ماديسون سكوير.

بعد أن وجد نفسه محرومًا من الدخل الذي كان مستحقًا له، ترك ماكاي المسرح الذي منحه بداية رائعة، ولجأ إلى العمل في العروض المسرحية لكسب عيشه. في عام ١٨٨٥، افتتح، بالتعاون مع عائلة فرومان، مسرح الليسيوم الجديد، الذي ساهم فيه بمعدات تقنية قيّمة للغاية. وفي سياق هذا المسرح، وتحت إشرافه الشخصي، تأسست مدرسة للتمثيل، والتي أصبحت فيما بعد الأكاديمية الأمريكية للفنون المسرحية، والتي ترأسها لفترة طويلة فرانكلين سارجنت، أحد تلاميذ ماكاي. وكانت هذه أول مدرسة حقيقية للتمثيل في أمريكا.

ومن بين الابتكارات الميكانيكية المنسوبة إلى ماكي: المسرح المزدوج (1879): مسرح المصعد للأوركسترا (1884): كرسي المسرح القابل للطي، مع رفوف القبعات والمعاطف المرفقة (1884): المسرح المنزلق (1893)؛ نظام تهوية المسرح (1880): أول تركيب لنظام الإضاءة الكهربائية في المسرح (1885): أجهزة لإنتاج تأثيرات السحب والشمس والأمواج وقوس قزح؛ عملية مقاومة الحرائق؛ استبدال الإضاءة العلوية بأضواء القدمين؛ وغيرها الكثير بحيث لا يمكن ذكرها.

بلغت مسيرة ماكاي ذروتها بشكل مأساوي. كان حلمه أن يجسد جميع إنجازاته التقنية والفنية في عرض واحد كبير في المعرض العالمي بشيكاغو عام 1893. ولهذا الغرض صمم مسرحين ضخمين يتسعان لعشرة آلاف شخص، أطلق عليهما اسم 2 سبيكتاتوريوم. بلغ قياس إطار صورته المسرحية 150 × 70 قدمًا، وبلغ قياس القبة السماوية التي تحيط بالمسرح (توقع الألمان في هذا) 400 × 120 قدمًا. وكان من المقرر استخدام الكهرباء لقوة المحرك وكذلك للإضاءة، وكان من المقرر أن يكون الستار نفسه من الضوء. وكان من المقرر استخدام مسرحين منزلقين لتغييرات المشهد. وفي هذا المسرح، كان من المقرر أن تُقدم عروض موسيقية ودرامية تجمع بين جميع فنون المسرح على نحو لم يره العالم من قبل. وكتب ماكاي نفسه لعرض الافتتاح عرضًا رائعًا بعنوان "الباحث عن العالم"، وكان كولومبوس شخصية محورية فيه.

جُمعت أموال كافية في شيكاغو لإطلاق المشروع، ولكن بعد اكتمال هيكل الهيكل، وقرب تحقيق الحلم، اجتاح ذعر مالي البلاد، وفي تلك العاصفة فُقدت قاعة العرض. لم يُعثر على المال اللازم لإكمالها، فهُدم الهيكل بأكمله. وانهار ستيل ماكاي معها. كان الضغط كبيرًا جدًا، وخيبة الأمل ساحقة للغاية. وعلى الرغم من تدهور صحته، بنى في العام التالي (1894)، مسرحًا صغيرًا أطلق عليه اسم "سينيتوريوم"، حيث عرض أعماله بأفضل ما يمكن.

النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ٣٤٣ نوعًا من الإنتاج الذي خطط له لمسرح الأوبرا. كافح بروحه بشراسة ضد ضعفه الجسدي، فأدار البروفات من سريرين كان يرقد عليهما، وأخيرًا رأى حلمه يتحقق. بعد ثلاثة أسابيع، توفي، وأشادت الصحف بإنجازاته.

كان هذا الرجل يتمتع بجميع سمات العبقرية، بما في ذلك قلقه الشديد وحسه التجاري المتقلب. لم يكن غير عملي، لكنه كان متسرعًا. ما إن ينجز شيئًا حتى يعمل على عشرين شيئًا آخر. بطريقته المتهورة، ضحى براحته وسلامته من أجل رؤاه. لكن هذه الرؤى لم تكن أبدًا فارغة، كما تثبت سجلات مكتب براءات الاختراع. كان فلسفيًا للغاية، لكن تأملاته أدت إلى العمل. لم يمنحه المسرح الأمريكي سوى حياة محفوفة بالمخاطر؛ لقد منحها أكثر مما منحه أي رجل على الإطلاق، أو ربما**سوف.**

علينا الآن أن نفكر في اثنين أو ثلاثة مديري مسرح آخرين من نوع أقل تميزًا. الأول هو دانيال فرومان. هذا الابن لمهاجرَين يهوديين ألمانيين، بدأ مسيرته الفنية مع ستيل ماكاي في مسرح سكوير، ثم أصبح مديرًا لمسرح الليسيوم بعد رحيل ماكاي. في ذلك المنزل، نظم شركتين مساهمة دائمتين إلى حد ما، والتي ضمت في وقت أو آخر فنانين بارزين مثل السيدة ويفين، وإيفي شانون، وهنري ميلر، وويليام فافيرشام، وهنريتا (091101211-1)، وماي روبسون، وجيمس ك. هاكيت. قائمة مهيبة. يجب أن يضاف إليها ديفيد بيلاسكو كمدير مسرح، ومع هنري دي ميل كمتعاون، كاتب مسرحي. على مدار الأربعين عامًا الماضية، كان دانيال فرومان واحدًا من أنجح مديري المسرح في أمريكا. لم يكن ممثلًا أبدًا؛ لم يساهم بشكل خاص في التقدم الفني للمسرح؛ إنه رجل أعمال بحت - أحد أوائل النوعين الشائعين الآن؛ قطب مسرحي يتمتع بحس متطور للغاية للإمكانيات التجارية للمسرح.

بدأ تشارلز فرومان، شقيق دانيال، العمل أيضًا في مسرح ماديسون سكوير. وبعد العديد من المشاريع، أطلق في عام ١٨٩٣ مسرح الإمبراطورية الشهير، بفرقته الموسيقية المتميزة. وسار تحت لوائه، من بين آخرين: روبرت إديسون، وإيثيل باريمور، وماي روبسون، وآرثر بايرون، ومارغريت أنجلين، وهنري ميلر. ولكن في عهده، أصبحت فرق الموسيقى التقليدية...ظلت الشركة اسمًا فقط إلى حد كبير. كانت في الواقع سريرًا قسريًا للنجوم. وكان هو الذي استغل خلال التسعينيات نظام النجوم الجائر بشكل أكثر شمولاً من أي مدير أمريكي قبله. كان جون درو أحد أوائل الممثلين الذين جعلهم نجمًا مستقلاً، بعد أن ابتعد عن دالي. وهناك أيضًا مود آدامز التي جلبت ثروة لمديرها، بالإضافة إلى ثروة لنفسها. أصبح تشارلز، وهو رجل بلا تعليم أو اهتمامات فنية، مموِّلًا مسرحيًا - أحد أقوى الممولين في البلاد، وعضوًا رئيسيًا في نقابة المسرح التي تشكلت قرب نهاية القرن. توفي عام 1915، ضحية غرق لوسيتانيا.

وُلِد ديفيد بيلاسكو في سان فرانسيسكو عام 1859، من أصول إنجليزية برتغالية يهودية. بدأ التمثيل عام 1871، ولعب لبعض الوقت في مدينته الأصلية وفي معسكرات التعدين في شمال كاليفورنيا. وخلال هذه السنوات، قام أيضًا بقدر كبير من كتابة المسرحيات وتكييفها - وخاصةً الأخيرة. وقد تعلم هذه الحرفة جزئيًا من خلال ارتباطه بديون بوكيكو، الذي كان في كاليفورنيا في ذلك الوقت. وبحلول عام 1882، كان بيلاسكو قد تدرب في جميع فروع المسرح. وفي ذلك العام، قبل دعوة للحضور إلى مدينة نيويورك، وعند وصوله أصبح مديرًا لمسرح ماديسون سكوير. وفي وقت لاحق، انضم إلى دانيال 100210211 في الليسيوم بنفس الصفة، وكتب أيضًا مسرحيات وتكييفها لذلك المنزل.

في عام 1895 أصبح مديرًا إنتاجيًا مستقلاً، وحقق نجاحًا كبيرًا مع نجمته الأولى، السيدة ليزلي كارتر. في عام 1900، "، وضع" بلانش بيتس، وهي ممثلة كانت مع دالي. في عام 1901، رعى ديفيد وارفيلد (الذي لم يكن معروفًا تقريبًا حتى ذلك الحين) في "المزاد العلني"، وحقق ما يعادل انتصارًا. في عام 1902، استحوذ على مسرح الجمهورية، وبعد إعادة تأثيثه، افتتحه باسم مسرح بيلاسكو. في ذلك المنزل، في عام 1906، قدم "، اكتشافه العظيم الرابع"، فرانسيس ستار. في العام التالي، بنى مسرحه الجديد. ولكن هذا يسبق حدودنا؛ فمن المفترض أننا نفكر في القرن التاسع عشر. في الفصل الأخير سيتم قول المزيد عن السيد 761290.

في عام 1896 حدثت أول محاولة لإنشاء احتكار مسرحي في أمريكا. دخل رجل الأعمال إلى المسرح، وكانت عيناه جشعة. ستة رجال، تشارلز فرومان، ومارك كلاو، وأبراهام إرلانجر، وآل هايمان، وصمويل إف نيردلينجر، وفريدريك زيمرمان كانوا الأشرار في القضية. لقد شكلوا النقابة المسرحية الشهيرة أو سيئة السمعة، لغرض معلن وهو تسهيل حجز الجولات. كانت نتيجة هذا المزيج أن كل مسرح شرعي في البلاد تقريبًا كان تحت سيطرتهم المباشرة، ولم يستطع استيعاب أي معلم سياحي لم يحجزوه من قبلهم. وبطبيعة الحال كان هناك ثورة ضد هذا الوضع. ثار المنتجون المستقلون ومديرو الممثلين في غضبهم وأعلنوا حقوقهم. كان ديفيد 961230 والسيدة فيسك وريتشارد مانسفيلد وجوزيف جيفرسون وفرانسيس ويلسون وآخرون يلوحون بعلم الحرية. استسلم البعض، والبعض الآخر لم يستسلم. أثبتت السيدة فيسك أنها الأكثر ثباتًا. وفي تحدٍّ لها، لعبت في الخيام وحلبات التزلج.

في هذه الأثناء، ظهر عدو جديد للمؤسسة في الأفق. كان هذا عدو عائلة شوبيرت: سام ولي وجاكوب. بعد أن بدأوا كمديري مسارح في سيراكيوز، نيويورك، واستحوذوا لاحقًا على سلسلتين من

بعد أن سيطروا على منازل في جميع أنحاء الولاية، غزوا مدينة نيويورك عام ١٩٠٠، وأسسوا صندوقًا خاصًا بهم. ثم خضعت البلاد لحرب تنافس بين أخطبوطين عظيمين. لم يكن من المهم تحديدًا أيهما انتصر، فكلاهما كان مدفوعًا بالمبادئ نفسها. لقد تحول المسرح بلا شك إلى مؤسسة تجارية. إنها ذروة مثيرة للاهتمام، إن لم تكن ملهمة، لقصة إدارة المسرح في القرن التاسع عشر.

الممثلون على المسرح الأمريكي 1850-1900

كان جون بروغام (١٨١٠-١٨٨٠) ممثلًا إنجليزيًا ظهر لأول مرة على المسرح الأمريكي عام ١٨٤٢. في عام ١٨٥٠، أسس مسرحه الخاص في مدينة نيويورك، لكنه فشل في إدارة المسرح، وأصبح عضوًا في فرقة والاك. وكان أيضًا كاتبًا مسرحيًا.

وُلد ديون بوكيكو (١٨٢٢-١٨٩٠) في دبلن، من أصل فرنسي. بعد مسيرته الفنية كممثل وكاتب مسرحي في إنجلترا، انتقل إلى أمريكا (١٨٥٤) وأصبح من أبرز الشخصيات في مسرحنا. استُوحيَت معظم مؤلفاته المسرحية من المسرحيات الفرنسية، واتسمت بطابعها الميلودرامي. وكان لأعماله تأثير كبير على كتاب المسرح الأمريكيين في ذلك الوقت.

لقد تم بالفعل ذكر ليستر والاك (1819-1888) باعتباره ممثلًا ومديرًا من الدرجة الأولى.

وُلدت لورا كين (١٨٢٦-١٨٧٣) في إنجلترا، وكانت تحت رعاية السيدة فيستريس. في عام ١٨٥٢، انضمت إلى فرقة والاك في مدينة نيويورك، ثم ترأست فرقتها الخاصة. وكانت أول مديرة مسرح في أمريكا.

كان إي. إيه. سوثرن (١٨٢٧-١٨٨١) ممثلًا إنجليزيًا قدم إلى هذه البلاد عام ١٨٥٢. بعد عامين، انضم إلى فرقة والاك، ثم إلى فرقة لورا كين. تحت إدارة الآنسة كين، حقق أول نجاح له بدور اللورد دندريري في مسرحية "ابن عمنا الأمريكي" (١٨٥٨).

النصف الثاني من القرن التاسع عشر ٣٤٧. لم يكن ممثلًا بارعًا، لكنه كان بارعًا ومبدعًا في تصوير الشخصيات الغريبة. وبصفته اللورد دندريري، أصبح نجمًا عالميًا.

نشأ جوزيف جيفرسون الثالث (1829-1905) على المسرح الأمريكي. في طفولته، عمل مع والديه في فرق التمثيل، وتخصص في كوميديا الوجه الأسود، التي كانت رائجة آنذاك. كان أول ظهور له في نيويورك عام 1849، لكنه لم يلفت الانتباه إلا بعد عدة سنوات عندما مثّل في مسرحية "ابن عمنا الأمريكي" مع إي. إيه. سوثرن. كان انتصار مسيرته الفنية هو تجسيده لشخصية ريب فان وينكل، التي قدّمها لأول مرة في لندن عام 1865 وفي مدينة نيويورك العام التالي. مثّل هذا الدور لسنوات في جميع أنحاء أمريكا، وكوّن منه ثروة طائلة.

وُلِد إدوين بوث (1833-1893) في مزرعة والده في ماريلاند، وظهر لأول مرة في متحف بوسطن عام 1849. وفي الخمسينيات من القرن الماضي، حقق نجاحًا كبيرًا في كاليفورنيا، وفي عام 1861 ظهر في إنجلترا. وفي عام 1864، لعب دور هاملت لمدة مائة ليلة متتالية في مسرح وينتر جاردن بمدينة نيويورك، وهو رقم قياسي لإنتاجين شكسبيريين. وفي العام التالي، وبعد اغتيال الرئيس لينكولن على يد جون ويلكس بوث (شقيق إدوين)، تقاعد من المسرح، لكنه عاد بناءً على طلب شعبي في يناير 1866. وفي عام 1869، افتتح مسرحًا خاصًا به بقيمة مليوني دولار في مدينة نيويورك (مسرح بوث)، حيث قدم مسرحياته بأكثر الطرق إسرافًا. أربع سنوات من النشاط الإداري جعلته مفلسًا، وبعد ذلك اكتفى بالبطولة تحت إدارة الآخرين. كان مُؤدٍّ ذكيًا ومتألقًا، وبلغ أوج عطائه في مآسي شكسبير. كان النقد الرئيسي المُوجَّه إليه هو رضاه عن إحاطة نفسه بصحبة رخيصة. تقاعد عام ١٨٩١ وتوفي عام ١٨٩٣، تاركًا ثروةً طائلةً، إلى جانب منزله، الذي أوصى به لنادي "اللاعبين"، وهو نادٍ مسرحي في مدينة نيويورك.

وُلِد لورانس باريت (1838-1891) في نيوجيرسي.٥٢ وظهر لأول مرة في ديترويت عام 1853. وظهر على مسرح نيويورك عام 1857. وفي أواخر الستينيات كان في كاليفورنيا، وبعد ذلك شارك في البطولة مع إدوين بوث. ونظرًا لنبل سلوكه ومظهره العام، فقد كان متكيفًا جيدًا مع المأساة البطولية، وكان أحد أكثر الممثلين إثارة للإعجاب في عصره.

وُلد جون ماكولو (١٨٣٢-١٨٨٥) في أيرلندا، وظهر لأول مرة في أمريكا في فيلادلفيا عام ١٨٥٧. في عام ١٨٦٩، افتتح، مع لورانس باريت، مسرح كاليفورنيا في سان فرانسيسكو، وكان مسؤولاً عن سلسلة من الإنتاجات البارزة. يُقال إنه كان ممثلاً بارعاً في الأدوار الرومانسية، لكنه افتقر إلى ذكاء معاصريه بوث وباريت.

ولدت آداه إسحاق مينكين (1835-1868) في لويزيانا، وهي ابنة قسيسين من الكنيسة المشيخية. في سن مبكرة، صعدت على خشبة المسرح في نيو أورلينز، وظهرت لاحقًا في مدينة نيويورك. عاشت حياة متنوعة ومثيرة كراقصة وممثلة وشاعرة ولغوية ونحاتة. جذبت الانتباه لأول مرة على المسرح عندما سمحت لنفسها بأن تُربط على ظهر حصان يركض في عرض "مازيبا". كما تُذكر أيضًا بارتباطها الوثيق ببعض رجال الأدب الأوروبيين، الذين يبدو أنها سحرتهم تمامًا. كان ديكنز وسوينبورن والأكبر 1131125 من بين معجبيها. انتهت مسيرتها القصيرة ولكن الملونة في باريس، حيث توفيت عن عمر يناهز 33 عامًا.

السيدة ج. 11. جيلبرت (1822-1904) وُلدت في إنجلترا، وأصبحت راقصة محترفة. قدمت إلى هذا البلد عام 1849، وواصلت مسيرتها الفنية. في عام 1857، ظهرت لأول مرة كممثلة معتمدة في مدينة كليفلاند. لاحقًا، أصبحت من الأعضاء الدائمين في فرقة دالي في مدينة نيويورك، ولسنوات عديدة كانت الممثلة الرئيسية في أدوار "الأرملة" على المسرح الأمريكي.

كانت فاني دافنبورت (1850-1898) ابنة

النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الممثلة المأساوية الأمريكية الشهيرة، إدوارد دافنبورت. بدأت التمثيل في سن الرابعة، وخلال السبعينيات كانت من أبرز ممثلات دالي. ومع ذلك، يُقال إنها نجحت بفضل جمالها، وليس بفضل أي موهبة تمثيلية استثنائية.

السيدة جاناوشيك (١٨٣٠-١٩٠٤) كانت ممثلة تراجيدية ألمانية، ظهرت لأول مرة في أمريكا عام ١٨٦٧. قدمت أولى عروضها باللغة الألمانية، لكنها بدأت بالتمثيل باللغة الإنجليزية ابتداءً من عام ١٨٧١. استمرت على المسرح الأمريكي لمدة عامين، وحققت نجاحًا باهرًا في المسرحيات التي تتطلب العظمة والسلطة، مثل الليدي ماكبث، وماري ستيوارت، وكاثرين الثانية.

كانت أديلايد نييسون (١٨٤٨-١٨٨٠) ممثلة إنجليزية من أصل شيكسبير، قدمت إلى هذا البلد عام ١٨٧٢، ومثلت في مسرح بوث. بعد خمس سنوات، انضمت إلى فرقة دالي، وأسعدت الجميع بتجسيدها الرائع لجولييت، وفيولا، وروزاليند، وغيرهن من البطلات الكلاسيكيات.

وُلدت ماري 01021301 (1859-) في كاليفورنيا. في السادسة عشرة من عمرها، ظهرت لأول مرة في لويزفيل، وبعد عامين ظهرت في نيويورك. أصبحت من أشهر الممثلات في ذلك الوقت، ورغم أنها لم تكن تُعتبر ممثلة عظيمة حقًا، إلا أن شعبيتها قلّما تُضاهيها أي ممثلة أخرى. بجمالها وأناقتها ورقيّها، لم تكن بحاجة إلى موهبة أكبر مما كانت تمتلكه. كان دورا "برديتا" و"ليدي تيزل" من أفضل أدوارها. اعتزلت المسرح عام 1890.

وُلدت روز كوجلان (١٨٥٠ -) في إنجلترا، وبعد أن حققت نجاحًا باهرًا على مسرح لندن، انتقلت إلى أمريكا عام ١٨٧٢، حيث ظهرت في مسرح والاكس. في العام التالي، عادت إلى إنجلترا ومثّلت هناك حتى عام ١٨٧٧، حين انضمت مجددًا إلى فرقة ٧٢١١٢٦١ في نيويورك. كانت ممثلةً محط إعجاب على المسرح الأمريكي لما يقرب من نصف قرن، ولعبت عددًا كبيرًا من الأدوار الرئيسية في المسرحيات الكلاسيكية والحديثة. من عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩١١

350 قصة المسرح كانت عضوًا في فرقة المسرح الجديد في نيويورك، وفي عام 1920 ظهرت في مسرح بيلاسكو في ديبوراو.

وُلِد جون درو (1853-1927) في فيلادلفيا، وظهر لأول مرة عام 1873 في مسرح آرتش ستريت، الذي كان تحت إدارة والديه. انضم إلى شركة نيويورك عام 1875، وظل تحت إدارتها حتى عام 1892، عندما أصبح نجمًا تحت قيادة تشارلز فرومان. لأكثر من خمسين عامًا، كان أحد أبرز الشخصيات على المسرح الأمريكي، وكان لا يُضاهى في تلك الأدوار التي تتطلب الأناقة وحسًا رفيعًا بقيم الكوميديا. توفي في سان فرانسيسكو أثناء جولة مع طاقم من النجوم في مسرحية بينيرو الكلاسيكية عن الحياة المسرحية، "تريلاوني ويلز".

هيلينا مودجيسكا (١٨٤٥-١٩٠٩) ممثلة بولندية ظهرت لأول مرة على المسرح الأمريكي في سان فرانسيسكو عام ١٨٧٧. وفي وقت لاحق من العام نفسه، ظهرت لأول مرة في نيويورك، وسرعان ما رسخت مكانتها كواحدة من أبرز ممثلاتنا. قامت بجولتين أوروبيتين، كلتاهما ناجحة، وفي عام ١٨٨٧-١٨٢٥، تعاقدت مع إدوين بوث لدعمه. كانت أبرز إنجازاتها في دور البطولة النسائية في فيلم Shake-؛سبير، وفي أعمال إبسن، 2 الكاتب المسرحي الذي قدمته إلى أمريكا من خلال إنتاجها لمسرحية "بيت الدمية" في عام 1883.

وُلد تشارلز فيشتر (١٨٢٤-١٨٧٩) في لندن لأبوين ألمانيين فرنسيين إيطاليين. تلقى تعليمه في فرنسا، وبعد أن حقق نجاحًا على مسرح باريس، انتقل إلى لندن، حيث أحدث ضجة كبيرة، بفضل أدائه الأصيل وابتكاراته الميكانيكية.1870كان أول ظهور له في أمريكا في مسرح نيبلو. لاحقًا، أصبح مديرًا لمسرح في بوسطن، ثم ارتبط بإدارة مسرح بارك في نيويورك. لم يُوفق في منصب المدير، لكنه كممثل رومانسي حظي بقاعدة جماهيرية واسعة. تقاعد عام ,١٨٧٧

وُلِد 1 1 021 012115110 (1857-1907) في ألمانيا، وبدأ مسيرته المسرحية في إنجلترا. جاء إلى هذا البلد عام 1882 وقام بأدوار كوميدية صغيرة في الأوبرا والدراما حتى عام 1883، عندما قفز إلى النجاح في "رومانسية باريسية"، التي أنتجها إيه إم بالمر. بعد ذلك أصبح معبود المسرح الأمريكي، وحقق شهرة دائمة في مسرحيات مثل "بو بروميل" و"دكتور جيكل والسيد هايد" و"سيرانو دي برجراك". كان ممثلاً لامعًا ولطيفًا وغريب الأطوار، يفتقر إلى العمق، ولكنه يتمتع بتقنية مبهرة. كانت الميلودراما أكثر من المأساة مجاله المناسب.

وُلد روبرت ب. مانتل (١٨٥٤-) في اسكتلندا، ومثّل لأول مرة في المقاطعات الإنجليزية. كان أول ظهور له في أمريكا عام ١٨٧٨، مُشاركًا في مسرحية السيدة مودجيسكا، التي مثّل معها لفترة. ومنذ أوائل التسعينيات، أصبح من أبرز مُمثلي شكسبير في هذا البلد.

وُلدت كلارا موريس (١٨٤٦-١٩٢٥) في كندا، لكنها ظهرت على المسرح لأول مرة في كولومبوس، أوهايو. كان أول ظهور لها في نيويورك عام ١٨٧٠، على يد أوغستين دالي. ممثلة فظة لكنها مؤثرة، أثارت ضجة كبيرة، وحظيت بشعبية واسعة لسنوات. بعد عام ١٨٨٢، ظهرت على المسرح بشكل متقطع، ولم تُمثل إطلاقًا من عام ١٨٩٤ إلى عام ١٩٠٤. خلال الفترة من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٦، شاركت في العديد من الإحياءات المسرحية.

وُلدت آدا ريحان (1861-1916) في أيرلندا، لكنها تلقت تعليمها في أمريكا. في عام 1875، انضمت إلى فرقة السيدة جون درو في فيلادلفيا، وبعد أربع سنوات أصبحت الممثلة الرئيسية في مسرح دالي بنيويورك. بقيت مع دالي لمدة عشرين عامًا، حيث أدّت مجموعة واسعة من الأدوار، وتميزت بشكل خاص في الكوميديا الرومانسية. كان من أفضل أدوارها دور كاثرين في مسرحية "ترويض النمرة"، حيث ساندها جون درو في دور بيتروتشيو. لم يسبق أن ظهرت على مسرحنا ممثلة كوميدية أكثر حيوية من هذه.

ميني 101200111، فيما بعد السيدة فيسك، (1865-؛ ولدت في نيو أورلينز لأبوين مسرحيين، ونشأت على المسرح. كان أول ظهور لها في نيويورك في مسرح والاك عام 1870. خلال طفولتها، ساندت العديد من الممثلين المشهورين، بمن فيهم جون ماكولو وباري سوليفان و. إل. دافنبورت. في عام 1890، بعد زواجها من هاري> نجل جراي فيسك، تقاعدت من المسرح لمدة أربع سنوات. منذ عام 1894، شوهدت بانتظام في مجموعتين كبيرتين من المسرحيات، معظمها حديثة. كانت إحدى نجاحاتها العظيمة "بيكي شارب"، وأخرى "تيس من عائلة دوربرفيل"، وقد انتصرت مرات عديدة في مسرحيات إبسن. يعتبرها معظم النقاد أذكى ممثلة في جيلها. سحرها الشخصي غير عادي، وتقنيتها تتكيف بشكل جيد مع الدراما الجادة والكوميديا العالية.

E. 11. Sothern (18725.0111 (ﻮﻟﺩ في نيو أورلينز، ابن إي. إيه. سوثرن، صاحب شهرة اللورد دندريري. تلقى تعليمه في إنجلترا، لكن أول ظهور مسرحي له كان في مدينة نيويورك، في مسرح بارك، عام ١٨٧٩. في عامي ١٨٨١ و١٨٨٢، مثّل في لندن والمقاطعات الإنجليزية. في عام ١٨٨٣، عاد إلى أمريكا، حيث شارك في العديد من العروض لمدة عامين. ثم أصبح الممثل الرئيسي في مسرح ليسيوم، نيويورك، لمسرحية هنري ١٤١٠٠١٢٢١١، وشغل هذا المنصب حتى عام ١٨٩٨. في عام ه،،١٩٠٤.انضمت إلى جوليا مارلو في الدراما الشكسبيرية وغيرها من الدراما الرومانسية، واستمرت في هذا المسار منذ ذلك الحين.

وُلدت جوليا مارلو (١٨٧٠-) في إنجلترا، لكنها تلقت تعليمها في أمريكا، وبدأت بتأدية أدوار صغيرة في الأوبرا الخفيفة والدراما وهي لا تزال طفلة. ظهرت على مسرح نيويورك لأول مرة عام ١٨٨٧. برزت فورًا كممثلة رومانسية ذات موهبة استثنائية، ومنذ ذلك الحين، ظهرت بشكل شبه حصري كنجمة في المسرحيات التاريخية، وخاصةً مسرحيات شكسبير. أبرز أعمالها

النصف الثاني من القرن التاسع عشر353 الشهيرة 1"9ء61 منهم جولييت،/أوفليا، روزاليند، جان دارك، وماري تيودور.

وُلدت مود آدامز (1872-) في مدينة سولت ليك، وهي ابنة آني آدامز، الممثلة المشهورة. ومنذ أن كانت طفلة، ظهرت في الإنتاجات مع والدتها، وفي عام 1888 ظهرت لأول مرة في مدينة نيويورك. وخلال أوائل التسعينيات، لعبت دور البطولة مع جون درو تحت إدارة تشارلز فرومان، وفي عام 1897 أصبحت نجمتين في حد ذاتها. وكان أعظم نجاح لها في مسرحية "بيتر بان" لباري، والتي أنتجت عام 1905. وفي وقت لاحق، لعبت دور البطولة في مسرحيات أخرى لباري، وفي عام 1911 حققت نجاحًا هائلاً في مسرحية "شانتيكلر" لروستاند. وبامتلاكها لشخصيتين جذابتين وغامضتين، تحتل مكانتين فريدتين بين الممثلات الأمريكيات. وقد لاحظ النقاد غالبًا أنه إذا قيست بالمعايير المعتادة، فإنها لم تثبت نفسها أبدًا كممثلة عظيمة. ومع ذلك، فإن الجمع بين سحرها الفردي والقدرة الإدارية التي يتمتع بها تشارلز فرومان، جعلها مثالاً أعلى للجمهور وأغنى ممثلة في أمريكا.

من المغري مواصلة هذه القائمة من الملاحظات السيرية، لكن ضيق المساحة يمنع ذلك. ومع ذلك، من المستحيل حذف أسماء العديد من الممثلين المهمين الآخرين الذين ارتبطوا بالمسرح الأمريكي خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر تمامًا. ودون التوقف لتقديم معلومات مفصلة عن حياتهم المهنية، باستثناء الإشارة إلى التاريخ التقريبي لظهور كل منهم لأول مرة، يمكننا ملاحظة ما يلي: السيدة توماس ويفين، 1868: ويليام كرين. 1864؛ ويليام جيليت، 1875: جيمس أونيل، 1870: تشارلز كوجلان، 1876؛ جون ماسون، 1878: أوتيس سكينر، 1877؛ دي فولف هوبر، 1878؛ فرانسيس ويلسون، 1878؛ ليليان راسل، 1880؛ هنري ميلر، 1880؛ هنريتا كروسمان، ١٨٨٣: ويلتون لاكيف. ١٨٨٣: ماي روبسون، ١٨٨: ويليام فافيرشام، ١٨٨٧؛ روبرت إديسون، ١٨٨٧: إيفي شانون، ١٨٨٦: فيولا ألين، ١٨٨٢: آرثر

بايرون، 1889؛ السيدة ليزلي كارتر، 1890؛ جيمس ك. هاكيت، 1892؛ ديفيد وارفيلد، 1888: جوليا آرثر، 1891؛ إثيل باريمور، 1894: مارغريت أنجلين، 1894: ليونيل باريمور، 1893: بلانش بيتس، 1894؛ أرنولد دالي، 1895.

هؤلاء، بالطبع، ممثلون أمريكيون. وُلد معظمهم وتلقوا تعليمهم في هذا البلد. وكانوا جميعًا شخصيات بارزة على مسرحنا لسنوات، ولا يزال الكثير منهم يمثلون. قد يكون من المثير للاهتمام أيضًا ذكر اثنين من الممثلين الأجانب المتميزين الذين شوهدوا في أمريكا خلال الفترة التي نناقشها. تشير التواريخ المذكورة إلى الزيارة الأولى للممثل: الآنسة راشيل، 1855؛ توماسو 52171111، 1873؛ سارة برنهارد، 1880؛ هنري إيرفينغ، 1883؛ إلين تيري، 1883؛ كوكولين الأكبر، 1888؛ إليونورا دوس، 1893؛ مونيه سولي، 1894؛ السيدة ريجان، 1895. قام العديد من هؤلاء الفنانين بجولات أمريكية لاحقة، وكان برنهارد وإيرفينغ الأكثر تكرارًا.

المسرحيون الأمريكيون1850-1900

على الرغم من وجود مسرحيات كتبها أمريكيون في أمريكا قبل عام ١٨٥٠، إلا أن الدراما المحلية لم تُثبت نفسها كعامل بالغ الأهمية في تطوير مسرحنا إلا بعد ذلك التاريخ. أحدثت السيدة موات ضجة بمسرحية "الموضة" عام ١٨٤٥، لكن كاتبًا مسرحيًا واحدًا لا يكفي للأمة. ساهم جورج هنري بوكر بمأساته الشعرية "كالينوس" عام ١٨٤٨، و"آن بولين" عام ١٨٥٠، وتحفته الفنية "فرانشيسكا دا ريميني" عام ١٨٥٦، محققًا بذلك شهرة واسعة ومُطلقًا نبوءة ميلاد الدراما الأمريكية أخيرًا؛ لكن مسرحياته، في نهاية المطاف، لم تكن لها أي علاقة بالحياة الأمريكية، بل كانت، بصراحة، جزءًا من التراث الأوروبي.

لم تظهر علامات واضحة على دراما تعكس الأجواء والنفسية المحلية إلا في عام ١٨٧٠. في ذلك العام، برز برونسون هوارد (١٨٤٢-١٩٠٨) بمسرحية "ساراتوجا"، وفاز بمنصب عميد كلية...

النصف الثاني من القرن التاسع عشر355دراما أمريكية. من أعماله الناجحة لاحقًا: "ابنة المصرفي" (١٨٧٨)؛ و"السيدة وينثروب الشابة" (١٨٨٢)؛ و"شيناندواه" (١٨٨٩)؛ و"الأرستقراطية" (١٨٩٢).

عاصر هوارد جيمس أ. هيرن (1839-1901)، الذي حقق شهرةً أيضًا كرمزٍ لحياة وشخصية الرواد. من مسرحياته النموذجية: "قلوب البلوط" (1879)؛ و"شور أكريس" (1892)؛ و"غريفيث 102611- بورت" (1899).

ينتمي ستيل ماكاي، الذي تمت مناقشة مسيرته المهنية بالفعل، أيضًا إلى هذه الفئة من الواقعيين الرائدين، الذين كانوا جميعًا يسعون جاهدين للكتابة بصدق حول الموضوعات الأمريكية.

أنتج الجيل التالي العديد من كُتّاب المسرحيات المشهورين، ولا يزال معظمهم يُمثلون على مسرحنا. من أبرز هؤلاء ديفيد بيلاسكو، مؤلف مسرحية "قلب ماريلاند" (1895)؛ و"فتاة الغرب الذهبي" (1905)؛ و"عودة بيتر غريم" (1911)؛ بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من المسرحيات الأخرى، كُتب العديد منها بالتعاون أو كُتبت مُقتبسة. ومن بين الممثلين الآخرين للمجموعة أوغسطس توماس، مؤلف "ألاباما" عام 1891، و"في ميزورا" عام 1893، و"ساعة السحر" عام 1908، و"كما يفكر رجلان" عام 1911. ومن الممثلين الآخرين ويليام جيليت، أشهر مسرحياته: "الأستاذ" عام 1881، و"السكرتير الخاص" عام 1884، و"كل وسائل الراحة في المنزل" عام 1890، و"الخدمة السرية" عام 1896، و"شيرلوك هولمز" عام 1899. وكان أمهر هؤلاء كلايد فيتش (1865-1909)، الذي حقق العديد من النجاحات الاستثنائية، ومن بينهم: "بو بروميل" عام 1890، و"باربرا فريتشي" عام 1899، و"المتسلقون" عام 1900، و"عناد جيرالدين" عام 1902. و"الحقيقة"، 1906.

لقد أبدع المسرحيون السابقون مجموعةً واسعةً من الأعمال الأدبية التمثيلية، بما يكفي لتبرير مصطلح "الدراما الأمريكية". لم تكن معظم المسرحيات التي كتبوها رائعةً بالمعنى الأدبي. كانت في معظمها ميلودراما عاطفية، وباستثناءاتٍ قليلة، كانت خاليةً من الدقة أو العمق. من ناحيةٍ أخرى، صوّروا بثقةٍ معقولة...

: تجسيدٌ للخصائص الأساسية للقلب والعقل الأمريكي. ولأنها من تأليف رواد لروّاد، فلا عجب أنها كانت ساذجةً وبسيطةً في كثيرٍ من الأحيان. على الأقل، أسعدت الجمهور الذي وُجّهت إليه، ومهدت الطريق لكتاب مسرحيين محليين من عصرٍ لاحقٍ وأكثر تطورًا.

ملخص

من الضروري الآن اختتام هذا الاستعراض لفترة حافلة بالأحداث المسرحية المهمة. لم يُولَ اهتمام يُذكر للأشكال الدرامية الثانوية أو الثانوية، مثل الأوبرا والفودفيل والسيرك والبورليسك. ولن يكون من الصعب للغاية صياغة وصف لهذه الأشكال فحسب، بل سيكون مشكوكًا في قيمته، نظرًا لقيود هذا الكتاب. كما اعتُبر من غير المستحسن...٤٤.إغراء تسجيل موسع لبناء المسرح خلال النصف الأخير من القرن. يجب أن يكون سبب هذا القرار واضحًا. سيتطلب الأمر مجلدًا منفصلًا لمعالجة هذا الموضوع. ولم يُخصص أي وقت لموضوع هندسة المسرح وآلاته ومعداته، باستثناء مساهمات ستيل ماكاي. ويُبرر حذف هذه المادة، كما نأمل، بحقيقة أن المسرح الأمريكي سار على خطى أوروبا من الناحية التقنية، وقد قُدِّمت بالفعل فكرة جيدة عن تطور ميكانيكا المسرح في المسرح الأوروبي.

هناك أمران يجب التأكيد عليهما. الأول هو أنه خلال التسعينيات، اختفت شركات الإنتاج المساهمة الدائمة عمليًا من مراكز الإنتاج الكبرى، وحل محلها نظام النجوم، وما يترتب عليه من استمرارية غير محددة. والثاني هو أنه مع نهاية القرن، أصبح المسرح الأمريكي شبه مستقل عن الممثلين والمنتجين الأجانب.

وأخيرًا، تجدر الإشارة إلى أنه في عامي 1895 و1896

النصف الثاني من القرن التاسع عشر 357صنع لوميير في فرنسا وإديسون في أمريكا أولى الصور المتحركة. وسيُشار لاحقًا إلى أثر ذلك على مسرح القرن العشرين.

المراجع المختارة

للحصول على الرواية الكاملة الوحيدة لهذه الفترة، راجع كتاب هورنبلو^ *تاريخ المسرح في أمريكا*. هناك مرجع آخر ذو قيمة بالغة عن الفترة بأكملها وهو كتاب كوين رقم 4*تاريخ الدراما الأمريكية من الحرب الأهلية* 77موجي *حتى يومنا هذا*. مماثل في الشخصية والقيمة هو موسى*الكاتب المسرحي الأمريكي*.للدراسة الأنسابية راجع كتاب موسى*عائلات الممثلين المشهورين في*24 77267266. الأعمال المحددة ذات الأهمية غير العادية هي: تومبكينز وكيلبي*تاريخ المسرح 092072، ٢ 854-* *5"790,٦٢٢١٤٥٢ حياة وفن*0220210927*كشك*،نفس الكاتب*حياة ديفيد* *بيلاسكو*تاوزستون *دمعة من المسرح*فيرنر*بارنوم*،دالي*حياة أوغسطين* *15/94"01250,ر المسرح من خلال باب خشبته*،درودموعي *على المسرح*فرومان*ذكريات مدير*، وماكي*العصر: حياة ستيل ماكاي.*

الفصل العشرون

أوائل القرن العشرين

:لمثورة ضد المسرح التجاري

" ولميا ا

من أصل 417، كانت من

استمرار السنوات الختامية للمهرجان

عززت نقابة المسرح وعائلة شوبيرت قبضتها؛ وساد نظام النجوم في جميع أنحاء البلاد؛ وكان الفيلم السينمائي لا يزال جديدًا غير ضار. بعبارة أخرى، كان للمسرح التجاري الشرعي طريقته الخاصة إلى حد كبير. وكان منافسه الرئيسي هو الفودفيل؛ منذ أن منح توني باستور نيويورك أول دار فودفيل مُدارة جيدًا عام ١٨٧٥، حظيت بقبول شعبي متزايد. مع ذلك، حتى عام ١٩٠٦، لم يكن هناك نظام يُذكر في الفودفيل. في ذلك العام، أُنشئت أول وكالة حجز مركزية، وبعد ذلك خضعت دور الفودفيل تدريجيًا لنفس نوع الرقابة الموحدة التي طُبقت على دور العرض الشرعية. عدد قليل من...

أصر المنتجون ومديرو الممثلين بالفطرة على فعل ما يحلو لهم، عندما يحلو لهم، ولكن جهودهم المستقلة لم يكن لها تأثير يذكر على الظروف المسرحية بشكل عام.

٤/٧، 24021119 ر، مرة واحدة في الضوء الرئيسي،

يزحف إلى مرحلة النضج، حيث يتوج،
"الكسوفات الملتوية 'ضد مجده 169721، والوقت الذي أعطى الآن هديته يربك."

أوائل القرن العشرين 359اكتب بعض الكسوفات التي ناضلت وما زالت تكافح، "ضد مجده". الخصوم الرئيسيون هم: مسرح الريبرتوار، والمسرح الصغير، والسينما. الأولان نتاج المثالية، وهما عدوان روحيان للمسرح التجاري. أما الثالث فهو نتاج العلم والمبادرة التجارية، وهو منافس للمسرح التجاري على مستواه.بمر

في عام ١٩٠٩، وتحت رعاية بعض المواطنين الأثرياء، جرت محاولة في مدينة نيويورك لإنشاء مسرح وطني. بُني مسرح كبير وجميل، سُمي "المسرح الجديد"، ولكن لاحقًا في القرن العشرين، وكُرس لمبدأ ذخيرة المسرح. جُهز المسرح بكل جهاز كان يُعتبر قيّمًا آنذاك من قِبل الفنيين؛ ووُظّفت فرقة من الممثلين؛ وعُيّن السيد وينثروب أميس، وهو مخرج شاب ذكي من بوسطن، مسجلًا؛ وضمّت اللجنة الاستشارية أشخاصًا ذوي ذوق رفيع في الأمور المسرحية. كان العرض الافتتاحي هو "أنطوني وكليوباترا" لشكسبير، وكان سوثرن ومارلو ممثلين ضيفين في الأدوار الرئيسية.

استمر مشروع المسرح الوطني، الذي تطلب إنفاق عدة ملايين من الدولارات، لموسمين. وكان، من كل وجهة نظر تقريبًا، فاشلاً. في عام 1911، استولى المديرون التجاريون على المنزل، ومنذ ذلك الحين تم استخدامه للإنتاجات الموسيقية والعروض الدرامية. وقد تم الاتفاق جيدًا على أسباب فشله كمسرح ذخيرة. في المقام الأول، كانت القاعة كبيرة جدًا بالنسبة للدراما المشروعة، حتى لو كانت الصوتيات جيدة، وهي لم تكن كذلك. لم يتمكن سوى جزء صغير من الجمهور من الاستماع بشكل مرضٍ. ثانيًا، لم يكن الأعضاء "الدائمون" في فرقة التمثيل فنانين عظماء بما يكفي لقيادة المتابعين. ومن خلال إشراك "نجمين" كضيوف شرف في العرض الافتتاحي، اعترفت الإدارة بذلك للجمهور. يمكن لنظامين، النجم والذخيرة،-

36قصة المسرح لا يمكن الخلط بينها. فهي متناقضة في المواقف والأساليب. وقد طُرحت أسباب أخرى إلى جانب هذه الأسباب، وهي على الأرجح وجيهة. من أكثرها إقناعًا أنه في عام ١٩٠٩، كانت لدى أمريكا قائمتان ضعيفتان نسبيًا من المسرحيات المحلية. لذلك، اعتمد المسرح الوطني على الدراما الأجنبية، ولم يستطع استغلال روح الفخر الوطني كما حدث في فرنسا وألمانيا في مسارح الدولة. ربما يكون اختيار ذخيرة المسرحيات سيئًا أيضًا، لكن هذا الأمر متروك للرأي الشخصي.

في الوقت الذي تأسس فيه المسرح الجديد، أُجريت عدد من التجارب الأقل تكلفًا مع فكرة الذخيرة. تم إنشاء العديد من المسارح البلدية، التي تعمل على إعانات معتدلة، وولد عدد كبير من المسارح الصغيرة (الخاصة والمجتمعية). كانت المسارح البلدية الرائدة هي تلك الموجودة في 11151010 ونورثامبتون، وكلاهما في ماساتشوستس. تم تحديد الأخير على أنه الأكثر نجاحًا، ومن عام 1912 حتى عام 1917 احتفظ بطاقم تمثيل وإخراج دائم. يعود تاريخ ما يسمى بحركة المسرح الصغير، والتي تلقت الكثير من التعليقات، سواء كانت مجاملة أو غير ذلك، إلى موسم 1911-1912. يتطلب تسجيل تطورها خطوة بخطوة مساحة أكبر مما يمكن تخصيصه لها هنا، ولكن من الممكن لنا أن نلاحظ النقاط البارزة.

كان المسرح الصغير، أي المسرح المتواضع الحجم والتجهيزات، ذو الأهداف الفنية لا التجارية، نتاجًا لأواخر القرن التاسع عشر في أوروبا، كما رأينا. وقد وجه مسرح باريس الحر، ومسرح آبي في دبلن، ومسرح برلين الحر - هذه وغيرها الكثير - ضربةً مباشرة لأساليب ومُثُل المسرح الراسخ. استغرق الأمر بضع سنوات حتى وصلت هذه الحركة إلى أمريكا، ولكن عندما وصلت أخيرًا، كان لها تأثيرٌ عظيم. فقد غيّرت عالم الدراما للهواة، وفي بعض الحالات غيّرت تركيبة المسرحيات الاحترافية.

إذا تجاهلنا مجموعات الإنتاج مثل تلك التي ترعاها مزارع الذرة

أوائل القرن العشرين 361كانت أولى المسارح الصغيرة في أمريكا، وفقًا للجان والمنظمات الاستيطانية، هي: مسرح الألعاب في بوسطن، الذي أخرجته السيدة 1171201211 جيل؛ ومسرح شيكاغو الصغير، الذي أخرجه موريس براون وإيلين فان فولكنبرج (السيدة براون): المسرح الصغير،٥٦٦‏7‏٦مدينة يورك، من إخراج١٢٠٠٠‏٦٧ صاروخ أميس. أُطلقت جميعها عام ١٩١٢.

عمل مسرح الألعاب على أساس شبه احترافي، واستمر لمدة عامين ونصف. أما مسرح شيكاغو الصغير (مسرح صغير يتسع لـ 91 مقعدًا فقط) فقد استمر لمدة خمس سنوات. وتخصص السيد والسيدة براون في الدراما الشعرية، وقدموا من خلال إعدادات مبسطة وإضاءة مزاجية بعض النظريات الأساسية لجوردون كريج. كما ساهما أيضًا في بعض إنتاجات الدمى الأولى والأكثر تميزًا في المسرح الأمريكي الحديث. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن شيكاغو كانت مستعدة جزئيًا على الأقل لعمل آل براون من قبل مجموعتين تمثيليتين: فرقة هال هاوس بلايرز، التي كانت تنتج مسرحيات أوروبية مثيرة للاهتمام منذ عام 1907، وفرقة دونالد روبرتسون بلايرز، التي قدمت عروضها في المدينة والبلدات المجاورة، أيضًا منذ عام 1907، 2 مجموعة من الكلاسيكيات القديمة والحديثة.

من بين هذه المشاريع الرائدة، كان مسرح السيد أميس الصغير، الذي يتسع لـ 299 متفرجًا، هو الوحيد الذي شُغّل على أساس احترافي بحت، (مما جعله يخضع لقوانين حريق أكثر تساهلا من تلك التي تتسع لـ 300 متفرج فأكثر). كان مستوى الإنتاج الفني هناك مرتفعًا، لكن النتيجة كانت خسارة مالية. كان لا بد من توسيع المسرح. يعتقد الكثيرون أن هذه التجربة أثبتت بشكل قاطع أن أي مسرح صغير جدًا يجب أن يُدار على أساس هواة أو على الأكثر شبه احترافي لتجنب الخسائر المالية.

في عام ١٩١٥، انطلقت محاولة أكثر نجاحًا في هذا الاتجاه بإنشاء مسرح الحي في مدينة نيويورك. كان هذا المسرح ثمرة أنشطة الدراما المجتمعية في هنري.

تسوية الشارع، بتمويل سخي من الآنسة إيرين وأليس لويسون. منذ تاريخهاهحتى تغيير سياسته عام ١٩٢٧، قدّم المسرح مجموعةً واسعةً من العروض المسرحية والرقصية والموسيقى والأفلام والمسرحيات الاستعراضية (مهرجانات غراند ستريت فوليز). كان لديه موظفون مخلصون في جميع الأقسام، وكثير منهم قدّموا خدماتهم. ورغم استقطابه العديد من الزبائن من جميع أنحاء المدينة، إلا أنه كان يلبي احتياجات سكان الحي المجاور له مباشرةً في الجانب الشرقي السفلي. يتسع المسرح لـ ٤٥٠ شخصًا، وهو حديثٌ بكل معنى الكلمة. كان مسرحه أول مسرح في أمريكا مُجهّز بقبتين سماويتين دائمتين.(

في نفس العام (1915) ظهرت مجموعتان من الراديكاليين الفنيين (كتاب، رسامون، ممثلون،؛؛الخ) من غرينتش 711- نظم إيج فرقة واشنطن سكوير بلايرز. تخصصت هذه الفرقة في البداية في المسرحيات ذات الفصل الواحد التي كتبها أعضاؤها، وقدمت عروضًا لمدة ليلتين فقط في الأسبوع. لم تُدفع أي رواتب، وكان معظم الممثلين هواة. ومع ذلك، سرعان ما أدى نجاح المشروع إلى تقديم مسرحيات أطول وعروض أكثر تكرارًا. من خلال الإدارة الدقيقة والاستثمارات الموجهة بحكمة للأرباح، عملت فرقة واشنطن سكوير بلايرز على تأمين مكانة 2 آمنة. ومن هذه المجموعة انبثقت نقابة المسرح في عامي 1918 و1919، لتصبح في غضون فترة قصيرة 2 أنجح مسرح ريبرتوار في أمريكا.

وفي عام 1915 أيضًا، تأسست فرقة Provincetown Players،بدأوا إنتاج مسرحياتهم الخاصة، بشكل رئيسي للتسلية، خلال الصيف في بروفينستاون، ماساتشوستس. كيف افتتحت هذه الفرقة من الكُتّاب والممثلين الهواة لاحقًا مسرحًا في قرية غرينتش، وكيف أصبح أحد أعضائها، يوجين أونيل، أبرز كاتب مسرحي في أمريكا، هي قصة تُروى باستمرار. لا يزال مسرح بروفينستاون موطنًا للكتاب المسرحيين الأمريكيين الشباب. وفي ذلك الصيف نفسه في 001152002

في Settlement House، مدينة نيويورك، قدّم ستيوارت ووكر لأول مرة مسرحه Portmanteau أمام الجمهور، والذي انتشر لاحقًا في جميع أنحاء البلاد، وأسعد آلاف الأطفال والبالغين. كان السيد ووكر (على الرغم من صغر سنه) خريجًا من برودواي. وقد أمضى وقتًا كافيًا في المصنع ليتعلم كيفية تشغيل الآلات، ووقتًا كافيًا ليرغب في شيء أكثر حرية وخيالًا. كان مسرحه القابل للطي، بإعداداته المبسطة الذكية، ومعدات الإضاءة الحديثة، ولاعبيه الشباب المتحمسين، ومجموعة خيالاته الخيالية، تغييرًا عن المسرح التجاري للسيد بيلاسكو، وكان أيضًا تحديًا. وفي وقت لاحق، كان السيد ووكر هو من عرّف دانساني على أمريكا. وكان ذلك في حد ذاته إنجازًا.

يتذكر طلاب المسرح عام 1916 لإنتاجات جمعية الفنون والحرف في ديترويت، تحت إشراف سام هيوم. كان السيد هيوم من أوائل المنتجين الأمريكيين الذين أجروا دراسة متعمقة للمسرح الحديث. بدأ دراسته في جامعة كاليفورنيا، وأكملها في جامعة هارفارد، مع البروفيسور بيكر، وأكملها في فلورنسا، إيطاليا، تحت إشراف جوردون كريج. خلال فترة عمله في ديترويت، طبق بشكل فعال بعض المبادئ الجديدة لحرفة المسرح (إعداد الوحدة البلاستيكية، على وجه الخصوص) ووضع معيارًا للإنتاج المسرحي الصغير الذي أثبت أنه ملهم بشكل حاسم. كان عمله بعد ذلك في بيركلي وسان فرانسيسكو مثيرًا للاهتمام للغاية أيضًا.

بين عام ١٩١ وحتى يومنا هذا، نشأت مئات المسارح الصغيرة في أمريكا. كافح الكثير منها ثم اندثر. بينما نجا عددٌ كبيرٌ منها وازدهر. من بين أنجحها: مسرح باسادينا المجتمعي، ومسرح كليفلاند، ومسرح دالاس الصغير، ومسرح ممفيس الصغير، ومسرح شريفبورت الصغير، ومسرح بيركلي، ومسرح لوبيرو في سانتا باربرا، ومسرح إنديانابوليس الصغير، ومسرح رامز هيد بلايرز في واشنطن العاصمة، ومسرح بيتش.

وود بلايرز أوف سكاربورو، ن. 1، لو بيتي ثياتر دو فيجو كاريه في نيو أورلينز، برمنجهام ليتل ثياتر، نقابة مسرح نورث شور في إيفانستون، إلينوي، 60216901 ليتل ثياتر، نادي بلايرز أوف شيكاغو، سانتا في كوميونيتي بلايرز، يبسلانتي (ميشيغان)، مسرح جولدن بوغ أوف كارمل باي تي سي، كاليفورنيا، بورتلاند (أوريغون) بلايكرافترز، مسرح كورنيش في سياتل، أريزونا بلاي أكتورز أوف فينيكس، مركز تاكوما التابع لرابطة الدراما الأمريكية، تولسا ليتل ثياتر، ناشفيل ليتل ثياتر، نقابة مسرح دايتون، سيفيك بلايرز أوف جراند رابيد، ميشيغان، هارتفورد (كونيتيكت) بلايرز، شيرمان (تكساس) ليتل ثياتر، سيفيك ثياتر أوف أوكلاهوما سيتي، مسرح تاون أوف سافانا، رابطة المسرح الصغير في ريتشموند، فيرجينيا، المسرح الصغير في فيلادلفيا، مسرح دولوث الصغير، مسرح ليتل كانتري في فارغو، داكوتا الشمالية، مسرح هوليوود المجتمعي، وغيرها الكثير. بعض هذه المسارح تنمو بسرعة، دون دعم كافٍ، مالي أو معنوي، لضمان استمراريتها. والبعض الآخر راسخ ومتجذر بقوة في حياة المجتمع. على سبيل المثال، أصبح مسرح باسادينا في غضون عشر سنوات أحد مسارح الفنون الرائدة في أمريكا. لديه الآن مسرحان جديدان جميلان، وموظفان براتب، يتألفان من المخرج، ومساعدي المخرجين، وطاقم المسرح، ومدير الأعمال، ومدير الدعاية، ومساعدي شباك التذاكر. لديه قائمة كبيرة من المشتركين المدفوعين، ويعمل اثني عشر شهرًا في السنة. لقد كان ولا يزال منذ إنشائه مسرحًا مجتمعيًا حقيقيًا، يستمد من المواطنين للممثلين، ويقبل الممثلين المحترفين فقط على أساس تطوعي. شارك عدة آلاف من الأشخاص في إنتاجاته. وقد شغل السيد 111101 براون منصب مديرها منذ تأسيسها.

يبلغ عمر مسرح كليفلاند أكثر من عشر سنوات بقليل. كان مقره الأول كنيسةً مُجددة قليلاً، و...

كانت إنتاجات أوائل القرن العشرين الرائدة 365 قليلة ومتباعدة. وهو الآن مسرح جديد تمامًا مع قاعتين، واحدة صغيرة جدًا والأخرى متوسطة الحجم. ويقدم 24 إنتاجًا جديدًا كل عام، مع ثمانية إحياء لنجاحات سابقة. تستمر كل مسرحية لمدة أسبوعين تقريبًا. وعلى عكس مسرح باسادينا المجتمعي، يحتفظ بفرقة دائمة إلى حد ما من الممثلين، معظمهم نشأوا على المسرح، وأخذوا كمكافأة أيا كان ما يمكن دفعه. العبقري وراء هذا المسرح هو السيد فريدريك ماكونيل، الذي، مثل جيلمور براون، أنجز بقوة شخصيته وجهد هائل شيئين رائعين.

يعتمد نجاح هذه المسارح، بلا شك، إلى حد كبير على قدرة شخص أو اثنين على تنظيم القوى الدرامية للمجتمع، وتركيزها وإبقائها في دائرة الضوء. يجب أن يكون مخرج المسرح الصغير مزيجًا من رجل أعمال وفنان وقائد اجتماعي. فالفشل في أيٍّ من هذه الصفات سيقضي على فرصه. إن ما اكتسبه المسرح الصغير من مكانة في الحياة الأمريكية يعود إلى الفعالية الشخصية لمخرجين مثل: موريس براون، إيلين فان فولكنبرج، سام هيوم، إيرفينج بيتشل، 11101" براون، فريدريك ماكونيل، أوليفر هينسديل، ألكسندر دين، إيفرت جلاس، آرثر مايتلاند، كلارنس ستراتون، والتر سنكلير، ليستر رينز، روبرت 611، صمويل أ. إليوت الابن، كولين كامبل كليمنتس، برنارد سولد، جورج سومز، السيد والسيدة بيرتون دبليو جيمس، ديفيد أوين، دوريس سميث، موريس (3119112)، رامون سافيتش، لورا شيري وآخرين من ذوي المكانة المماثلة.

كانت هناك منظمة وطنية واحدة لدعم أنشطة المسرح الصغير وتقديم المشورة لها وتنسيقها، وهي رابطة الدراما الأمريكية. تأسست هذه الرابطة عام ١٩١٠ في إيفانستون، إلينوي، ومنذ ذلك الحين، عملت كمركز لتبادل المعلومات الدرامية، ونشرت مجلة الدراما، أولًا فصليًا، ثم شهريًا، وتوزيع مخططات الدراسات، وعقدت مؤتمرات وطنية.

لصالح المسارح الهواة والمحترفين.

عدة مئات من مراكز رابطة الدراما ؛0تأسست أمريكا في الولايات المتحدة، بعضها كمجموعات إنتاج، والبعض الآخر كأقسام للكتابة والدراسة. عدد من المراكز لديها مسارح صغيرة خاصة بها. تحت القيادة الملهمة للسيدة أ. ستار بيست، والسيد ثيودور هينكلي، والدكتور إس إم تاكر، والسيد 112010 إيه إيرينسبيرجر، والسيد باريت إتش كلارك، والسيد 1. فاندرفورت سلون، والآنسة سو آن ويلسون، ومجموعة من الكتاب والمديرين التنفيذيين والمنظمين الآخرين، تقدم عمل رابطة الدراما بثبات على الرغم من الصعوبات المالية. لقد كانت واحدة من القوى العظيمة في تحفيز حركة المسرح الصغير والتحكم فيها، وكانت ذات قيمة خاصة للمجتمعات التي تكون مواردها وخبراتها محدودة، والتي يمنع موقعها الجغرافي سهولة الوصول إلى المشورة المتخصصة والإنتاج من الدرجة الأولى. لمدة عدة سنوات كانت رابطة الدراما في نيويورك موجودة بشكل مستقل عن المنظمة الأكبر، ولكن أنشطتها تم دمجها الآن مع المجموعة الأم.

المسرح في الكلية

في نفس الوقت تقريبًا الذي ظهر فيه المسرح الصغير الاحترافي لأول مرة في أمريكا، استيقظت الجامعات وبدأت في تنظيم أنشطتها الدرامية على أسس فنية وإبداعية. في عام 1911، ظهرت فرقة ويسكونسن بلايرز. لم تكن هذه المجموعة برعاية جامعة ويسكونسن رسميًا، ولكن كان مقرها الرئيسي في ماديسون، وكان العديد من قياداتها مرتبطين بالجامعة. تم الحفاظ على مجموعتين للتمثيل، واحدة في ماديسون تحت إشراف توماس إتش ديكنسون، وأخرى في ميلووكي تحت إشراف لورا شيري. تم التركيز بشدة على كتابة المسرحيات، وتم تطوير عدد من كتاب المسرح المحليين.

1 تأسست عام 1912 وهي أشهر جامعة على الإطلاق

أوائل القرن العشرين 367 مسرحًا، وورشة عمل هارفارد 47. كانت هذه المنظمة، مثل تلك الموجودة في ويسكونسن، مؤسسة جامعية اسميًا فقط. كان المؤسس هو البروفيسور جورج بيرس بيكر، وكانت نواة المجموعة هي فصله الجامعي، لكن سكان المدينة شاركوا في الإنتاج، وتحملت النفقات، ليس من قبل 10200114 أو هارفارد، ولكن من خلال الاشتراكات الخاصة. إن قصة كيف حققت هذه المجموعة شهرة دولية هي قصة مألوفة ولا داعي لتكرارها. من الضروري فقط تذكير القارئ بأن البروفيسور بيكر عمل لسنوات عديدة عمليًا بدون أموال وبمعدات متواضعة، ومع ذلك تمكن من توفير الخبرة المعملية للعديد من كتاب المسرحيات الشباب، الذين حقق بعضهم نجاحًا في برودواي. في الآونة الأخيرة، بالطبع، سرقت جامعة ييل البروفيسور بيكر من منافستها، وزودته بمسرح رائع لمواصلة أنشطته. إن التأثير بعيد المدى للعمل الرائد في هارفارد واضح. انتقل الطلاب من ورشة العمل رقم 47 إلى جميع أنحاء البلاد، حاملين معهم الأساليب والمبادئ التي اكتسبوها في كامبريدج. ومن المتوقع أن تُثري الفرص الأوسع التي يقدمها قسم الدراما في جامعة ييل للطلاب تيار الدراما الأمريكية بشكل أكبر.

ينتمي فصل آخر مثير للاهتمام للغاية في تاريخ الدراما الجامعية في هذا البلد إلى البروفيسور فريدريش إتش كوخ، الذي أسس، على غرار هارفارد، مختبرين لكتاب المسرحيات الجامعيين، أولاً في داكوتا الشمالية، ولاحقًا في جامعة كارولينا الشمالية. في كلا المكانين، وجه طاقات طلابه لاستكشاف بيئتهم الخاصة وتقاليدها، وحفزهم على تأليف مسرحيات شعبية ذات لون محلي حقيقي وفعالية مسرحية ملحوظة. لقد قام صناع المسرح في داكوتا بعمل جيد؛ وقد قام صناع المسرح في كارولينا، جزئيًا بسبب تربة أكثر ثراءً، بعمل أفضل. لقد أنشأوا بالفعل ذخيرة من المسرحيات المحلية التي تقارن بشكل إيجابي مع ذخيرة المسرح الأيرلندي.

وما زالت تُصنع مسرحيات. وقد حقق البروفيسور كوخ نجاحًا باهرًا، ليس فقط في استخلاص هذه المسرحيات من كتاب الطلاب، بل أيضًا في إنتاجها بمهارة، وجولاتٍ في جميع أنحاء الولاية، وأحيانًا أبعد من ذلك. وبذلك، مكّن الجامعة من خدمة مجتمعها بأكمله بأسلوب فنيّ كاشف.

المدرسة الرابعة للدراما التي تحميها مؤسسة للتعليم العالي هي تلك التي تديرها كلية كارنيجي للتكنولوجيا في بيتسبرغ. تأسست هذه المدرسة عام 1914 وكان مديرها توماس وود ستيفنز، وأنشأت دورة لمدة أربع سنوات في فنون المسرح، وكانت أول مؤسسة في أمريكا تقدم درجة بكالوريوس الآداب في الدراما عام 1616. ولديها مسرح مختبري حديث تمامًا، ومجموعتان من المدربين ذوي الخلفيات المهنية. وقد ارتبط بالمسرح في أوقات مختلفة دونالد روبرتسون، وب. إيدن باين، والسير ويليام بويل، وهوبرت أوزبورن، وفرانك ماكنتي، وودمان طومسون، وتشيستر م. والاس، ودوريس مايرز، وآخرون من ذوي المكانة الرفيعة المماثلة. يختلف التركيز في معهد كارنيجي للتكنولوجيا عن التركيز في جامعة هارفارد والكليات الأخرى: فهو ينصب بشكل أساسي على الفنون التقنية للمسرح. تُعتبر كتابة المسرحيات، وإن كانت تُعتبر ثانوية، أمرًا طبيعيًا ومناسبًا في المؤسسات التكنولوجية. ولتوفير أقصى قدر من الخبرة العملية، تُقدم مدرسة كارنيجي للدراما عددًا كبيرًا من الإنتاجات العامة. ويُتيح عمل العديد من المخرجين في آن واحد ذلك. وبالتالي، تُتاح للطلاب فرصٌ أكبر للتمثيل، وتصميم المشاهد، والإضاءة، وتصميم الأزياء، والإدارة، مقارنةً بأي مدرسة مماثلة في البلاد.

إن إحصاء جميع الكليات الأمريكية التي أسست مؤخرًا أقسامًا درامية فعّالة يتطلب شرحًا مطولًا. علينا أن نكتفي بذكر الرواد، وندرك أن العديد من المتابعين...



From *Theatre Arts Magazine.*

طبق30: مسرح جامعة ييل الجديد.

استفاد أوائل القرن العشرين 369 من مثالهم. الأستاذ إيه إم دروم- 100120، في جامعة كورنيل؛ الأستاذ إي سي مابي، في جامعة أيوا؛ الأستاذ بي رولاند لويس، في جامعة يوتا؛ الأستاذ سي إم وايز، في كلية المعلمين الحكومية، كيركسفيل، ميزوري؛ الدكتور إس إم تاكر، في معهد بروكلين للفنون التطبيقية؛ السيد ثيودور بي هينكلي، في مؤسسات مختلفة في شيكاغو؛ الدكتور سي آرنس ستراتون، في كليفلاند؛ السيد صموئيل إيه إليوت الابن، في كلية سميث؛ السيد جوردون ديفيس، في جامعة ستانفورد؛ السيد سام 1101211102 والسيد إيرفينج 211161، في جامعة كاليفورنيا؛ السيد هيوبرت سي هيفنر، في جامعة أريزونا، وفي وقت لاحق في جامعة نورث كارولينا؛ السيد ألكسندر دين والسيد كارل جليك، في جامعة مونتانا؛ السيد آلان كرافتون، في جامعة كانساس؛ السيدة أوتيلي سيبولت، في جامعة SOta-00111011؛ السيد هارولد ن. هيلبراند والسيد ويسلي سوانسون، في جامعة إلينوي. الآنسة جيرترود جونسون والسيد دبليو سي تروتمان، في جامعة ويسكونسن؛ السيد ألفريد أرفولد، في كلية الزراعة في داكوتا الشمالية؛ السيدة جانيت ماركس، في كلية ماونت هوليوك؛ السيد راندولف سومرفيل، في كلية واشنطن سكوير بجامعة نيويورك؛ السيد لي 02827، في كلية ولاية واشنطن؛ السيد فيرجوس ريدي، وأليس هينسون إرنست، والآنسة فلورنس ويلبر، في جامعة أوريغون؛ السيد ألبرت ر. لوفجوي، والسيد بيرتون دبليو جيمس، والسيد جون آشبي كونواي، في جامعة واشنطن؛ السيد لورانس باكين، في جامعة دريك؛ 1 إد شونبرجر، في جامعة داكوتا الشمالية؛ الآنسة ألفا دبليو روث، في كلية المعلمين الحكومية، أوشكوش، ويسكونسن؛ السيد دبليو وينتز، في جامعة ساوث ويسترن؛ السيد آرثر سي كلينبرينغ، في كلية ولاية بنسلفانيا؛ هؤلاء ليسوا سوى عدد قليل من الرجال والنساء الذين قاموا بأعمال درامية ذات قيمة استثنائية في كلياتنا ومدارسنا المتقدمة.

كان على معظم هؤلاء المدربين والمنتجين أن

الالتقاء والتغلب على مشاكل الرواد. لقد كان عليهم عادةً رفع الدراما من 2 إلى جو اجتماعي فني؛ وإقامة دورات أساسية في كتابة المسرحيات والتمثيل وورش العمل، وتكييفها مع 2 منهج دراسي أكثر أو أقل صرامة؛ وإنتاج مسرحيات بمعدات ضئيلة على 2 منصة المسرح أمام 2 جمهور جامعي شديد النقد. وقد فاز معظمهم في المعركة. وقد تم بناء مسارح حديثة للبعض منهم؛ ويعمل البقية لتحقيق هذه الغاية. لقد لم يثريوا حياة الكلية والمجتمع المحيط بها فحسب؛ بل قاموا بتعليم وإلهام عدد لا يحصى من المعلمين في المدارس الابتدائية والثانوية، الذين ذهبوا إلى المدن والقرى والبرية، بمفهوم عملي ومثالي في نفس الوقت للمسرح كمؤسسة ذات قيمة اجتماعية وفكرية وفنية هائلة. وفي بعض الحالات، دخل خريجو أقسام الدراما في كليتنا إلى المسرح الاحترافي، حيث كان تأثيرهم كبيرًا ومثيرًا للإعجاب دائمًا. في غضون خمسين عامًا أخرى، قد تصبح الدراما الأمريكية والفنون التقنية للمسرح نتاجًا رئيسيًا للكليات الأمريكية.

مسرح الريبيرتوري 1(3)

إذا لم يستطع المسرح الصغير الاحترافي البحت منافسة المسرح التجاري، فقد ثبت على الأقل أن مسرح الريبرتوار الاحترافي البحت قادر على ذلك. أي إذا كان المسرح كبيرًا بما يكفي، والإنتاجات جيدة بما يكفي، وإدارة الأعمال بارعة بما يكفي. في السنوات الأخيرة، حققت العديد من فرق الريبرتوار نجاحًا باهرًا: مسرح هنري جيويت الريبرتواري في بوسطن؛ ومسرح إيفا لو جاليان المدني الريبرتواري في مدينة نيويورك؛ ونقابة المسرح في مدينة نيويورك. ويُعتبر الأخير الأكثر نجاحًا بكل المقاييس، وبالتالي يستحق ذكرًا خاصًا.

نقابة المسرح، التي بنيت على الأساس الذي وضعه

أوائل القرن العشرين 371قدمت فرقة واشنطن سكوير بلايرز أول إنتاج لها في ربيع عام ١٩١٩، في مسرح جاريك. باعتمادها نظام الاشتراك، نجحت في استقطاب ١٧٥ مشتركًا (أي حاملي التذاكر الموسمية) خلال موسمها الأول. مع افتتاح الموسم الثاني، قفز هذا العدد إلى ١٢٠٠ مشترك، وفي الموسم الثالث إلى ١٧٠٠، وفي الموسم الرابع إلى ٢٦٠٠، وفي الموسم الخامس إلى ٥٧٠٠، وفي الموسم السادس إلى ٧٠٠٠، وفي الموسم السابع (الذي افتُتح فيه مسرح جيلد الجديد الرائع) إلى ١٤٠٠٠، وفي الموسم الثامن إلى ١٧٠٠٠، وفي الموسم التاسع إلى ٢١٠٠٠، وفي الموسم العاشر (الموسم الحالي، ١٩٢٧-١٩٢٨) إلى حوالي ٢٤٠٠٠. هذه الأرقام مثيرة للقلق، لكنها أيضًا مُبشّرة للغاية، وخاصةً لمديري مسرح جيلد.

هذه المنظمة الناجحة للغاية، على الرغم من أنها تُعتبر في SQme مسرحًا ريبرتواريًا، إلا أنها لا تُغير برنامجها بنفس وتيرة مسرح الريبرتوار الحقيقي. فهي تسمح بعرض بعض الإنتاجات لفترات طويلة جدًا، وتنقلها إلى مسارح أخرى عند الحاجة إلى مسرحيات جديدة. ومع ذلك، فإنها تُحيي مسرحياتها من حين لآخر، وبذلك تكسب الحق في وصفها بـ "الريبرتوار". حتى الآن، أنتجت حوالي ستين مسرحية، غالبيتها العظمى من أصل أوروبي. لذلك، لا يمكن اعتبارها مسرحًا وطنيًا، بل مسرحًا دوليًا. من وجهة نظر تجارية، ربما كانت سياستها هي الصحيحة، لأن ذخيرة دولية مُحدثة تُثير اهتمام عدد كبير جدًا من رواد المسرح، بينما ذخيرة محلية ستجذب عددًا أقل بكثير. ومع ذلك، تعرضت نقابة المسرح لانتقادات شديدة بسبب غطرستها تجاه الكاتب المسرحي الأمريكي الصاعد.

مؤخرًا، تجاوز هذا المسرح حدود العاصمة المسرحية، وأرسل فرقتين في جولة على المدن الشرقية الكبرى، مع عرضٍ لأعمالٍ من نجاحات النقابة. كما يضم حاليًا فرقتين مقيمتين في شيكاغو. إذا ما طُبّقت هذه السياسة، فقد تصبح النقابة بسهولة قوةً وطنيةً واسعة، و(من يدري؟)

على أي حال، إنه مثالٌ رائعٌ على مسرحٍ فنيٍّ حقق نجاحًا تجاريًا.

الأقنعة والمواكب المدنية

مرحلة أخرى من الروح الجديدة في المسرح الأمريكي هي الاهتمام بالأقنعة والمواكب المدنية (المجتمعية). كرّس العديد من الأفراد طاقاتهم لهذا الشكل من التعبير المسرحي: توماس وود ستيفنز، والبروفيسور جورج بيرس بيكر، وبيرسي ماكاي، من بين آخرين. لكن من بين كل هؤلاء، يُعدّ السيد ماكاي الشخصية الأبرز. مستوحىً إلى حد كبير من أحلام وطموحات والده، ستيل ماكاي، بدأ منذ عام ١٩٠٥ في التبشير بإنجيل الدراما المجتمعية، ومنذ ذلك الحين، كتب وأخرج من وقت لآخر العديد من المهرجانات الدرامية والأقنعة والمواكب في أنحاء مختلفة من البلاد. في عام ١٩٠٩، أنتج "مسرحية كانتربري بيل" في غلوستر، ماساتشوستس، بحضور ١٥٠٠ مشارك. في عام ١٩١٤، أنتج، بالتعاون مع توماس وود ستيفنز، عرضه "قناع القديس لويس" في المدينة التي تحمل الاسم نفسه، على مدى خمسة أيام، بحضور ٧٥٠٠ مشارك. وفي عام ١٩١٦، أنتج، أولاً في مدينة نيويورك ثم في بوسطن، عرضه الأكثر فخامة "كاليبان على الرمال الصفراء"، احتفالاً بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة شكسبير. وفي هذا العرض الأخير، كان لديه ستة مخرجين مساعدين، وطاقم تمثيل رائع.

شهدت السنوات الأخيرة عددًا من المشاريع من هذا النوع، بعضها تاريخي، وبعضها ديني، وبعضها الآخر ذو دوافع مختلطة. نُظِّم معظمها في الهواء الطلق، في مسارح، بديكورات وأزياء ومؤثرات ضوئية متقنة. تميّز بعضها بمزايا فنية؛ بينما فشلت الغالبية في الارتقاء فوق مستوى الرتابة. لا يمكن إنكار أن حتى أفقرها يخدمون حاجة اجتماعية.

أوائل القرن العشرين373لا جدال في أن هذه الحاجة تُلبى على نحو أفضل عندما يُشرف على العرض مُدرّبٌ مُحترفٌ في إدارة العروض المسرحية، يتمتع بحسٍّ فني. حتى الآن، كان الطلب على هؤلاء المخرجين ضئيلاً للغاية لدرجة أنه لم يُغرِ الكثيرين بدخول هذا المجال. أما مدى أهمية هذا النوع من الدراما في المستقبل، فهو مجرد تكهنات.

المنتجون والمخرجون المسرحيون في الوقت الحاضر

لقد تم الحفاظ على تقاليد أواخر القرن التاسع عشر في المسرح الأمريكي من قبل عدد من المنتجين والمخرجين الذين تلقوا تدريبهم في الأيام التي سبقت ما يسمى "حركة المسرح الفني" التي عبرت المحيط الأطلسي. من بين هؤلاء يمكن ذكر أسماء مألوفة مثل: ديفيد 01290، وويليام أ. برادي، وآل إتش وودز، وسام إتش هاريس، وإدغار سيلوين، وواجينهاس وكيمبر، وجورج إم. كوهان، وجورج سي. تايلر، وأوليفر موروسكو، وهنري دبليو. سافاج، وشوبرت، والراحل هنري ميلر، وجون جولدن. ليس أن هؤلاء الرجال جميعًا كبار في السن؛ فبعضهم كبار في الروح فقط. ولغرضنا، فإن الأكثر إثارة للاهتمام هو ديفيد بيلاسكو، عميد المنتجين الأمريكيين.

لقد وُضع الكثير من الثناء على السيد بيلاسكو، ووُضع الكثير من الإساءة على رأسه. ومع ذلك، يشارك الأصدقاء والأعداء على حد سواء في الثناء عليه لجهوده ودقته ومساهماته القيّمة في تقنية إنتاج المسرحيات. لقد انخرط مختبره لسنوات في تطوير إضاءة المسرح، وكثيراً ما أثبتت مؤثراته المسرحية أنها مذهلة في واقعيتها. أظهر ممثلوه عمومًا تدريبًا دقيقًا في الإلقاء والتمثيل الإيمائي، وبالتالي ساعدوا في الحفاظ على معيار في مثل هذه الأمور. لا يتحلى السيد بيلاسكو بالصبر على المؤثرات المتسرعة، مع النوايا الحسنة ناقص التنفيذ الجيد. لهذا السبب، إن لم يكن لأي سبب آخر، فهو يكره الحركة الدرامية للهواة. إنه يكافح من أجل الحفاظ على

: معايير مهنية صارمة في جميع أقسام المسرح. لهذا الموقف مزاياه، بالطبع. مع ذلك، من وجهتي نظر مختلفتين، فهو ليس جديرًا بالإعجاب. ما لم يُقرن بقيم فنية، يكاد يكون بلا أهمية. طوال مسيرة السيد بيلاسكو في المسرح الأمريكي، لم يُنتج سوى مسرحيتين عظيمتين. إنتاجاته النموذجية من مواد من الدرجة الثانية أو الثالثة بالتأكيد. على سبيل المثال، مسرحيته ١٢٧٥.

قورن بيلاسكو وستانيسلافسكي على أساس واقعيتهما. ومع ذلك، يتفوق الروسي بسهولة في هذه المقارنة، لسبب بسيط هو أن أعماله تتسم بالدقة والإتقان، وبنفس القدر من الإقناع في إيهامها، وفي الوقت نفسه، تغلفها وتغلفها دلالات روحية لم تكن موجودة في أعمال بيلاسكو. أحدهما باحث عن الحقيقة؛ والآخر شاعر ومبدع.

ومع ذلك، هناك جيلان أصغر سنًا من المنتجين الأمريكيين، وقد عكس بعضهم على الأقل الروح الجديدة في المسرح. ومن هؤلاء، فيما يتعلق بالدراما الحقيقية: آرثر هوبكنز، وبروك بيمبيرتون، وجون د. ويليامز، وويليام هاريس الابن، ووينثروب أميس، وغوثري مكلينتيك، وجيلبرت ميلر، وريتشارد هيرندون، وهوراس ليفرايت، ووالتر هامبدن؛ وفيما يتعلق بالكوميديا الموسيقية والمسرحيات الاستعراضية والعروض الاستعراضية: إيرل كارول، وجون م. أندرسون، وموريس جيست، وجورج وايت، وفلورنز زيغفيلد الابن، وإيرفينغ برلين، وتشارلز ب. ديلينجهام.

في فئتين مختلفتين قليلاً، نظرًا لكونهم مخرجين مسرحيين وليسوا منتجين مستقلين، وبالتالي فهم يعملون لدى منتجين مختلفين، يجب ذكر رجال مثل: أوغسطين دنكاب، ب. إيدن باين، دودلي ديجز، فرانك رايشر، إيمانويل رايشر، روبرت ميلتون، فيليب مولر، سام فوريست، سميث، وهاسارد شورت.

ممثلو القرن العشرين

من الصعب للغاية وضع معايير للتمثيل..
ولهذا السبب هناك دائمًا سؤالان مبرران في أذهان الجمهور حول ما إذا كان ممثلو جيل ما متفوقين أو أدنى من ممثلي جيل آخر. وسوف يشكو الناقد القديم دائمًا من أن الأيام الذهبية قد ولت؛ وأن ممثلي الحاضر لا يمكن مقارنتهم بممثلي الجيل الحالي.

أما الناقد الشاب، فإما أنه لن يُجري أي مقارنات مع الماضي، أو سيُعلن بصوت عالٍ أن أبطاله عظماء كما كانوا دائمًا. سيُوصف حكم الناقد القديم بأنه مُشوّه،ن

شابٌّ يافعٌ، يافعٌ. لا أحدَ يُحَلّ النزاع. لذا، لن يُباليَ العاميُّ العاقلُ بالتقاليد، وسيكتفي بمقارناتٍ بين الممثلين الأحياء. بدلًا من محاولةِ أن يُقرّرَ في ذهنه ما إذا كان هامبدن

إذا كان أداءه أفضل من أداء إيرفينغ، أو أداء باريمور أفضل من أداء بوث، فليُقنع نفسه، إن أصرّ على المعايير، بأيهما أفضل: هاملت-هامبدن أم باريمور؟ وحتى حينها، ستكون استنتاجاته شخصية وقابلة للنقاش. من المنطقي أن نفترض أن لدينا على المسرح الأمريكي اليوم عددًا كبيرًا من الممثلين الجيدين. إنهم يُمتعون أصحاب الذكاء والذوق الرفيع. هذا كل ما يُطلب منهم.

في الفصل السابق، ذكرنا عددًا من الفنانين البارزين الذين برزوا على مسرحنا قبل نهاية القرن التاسع عشر. ولا يزال العديد منهم بيننا. ولكن دون أن نذكرهم مجددًا، سنذكر هنا أسماء بعض الفنانين الآخرين الذين برزوا خلال ربع القرن الماضي. إنها قائمة غير كاملة بالطبع، لكنها طويلة بما يكفي لتذكير الجمهور.ەعن مدى ثراء مسرحنا بالممثلين الأكفاء: جورج أرليس، هولبروك بلين، والتر هامبدن، فريتز ليبر، جون باريمور، آلا نازيموفا، إلسي فيرجسون، جريس جورج، ريتشارد بينيت، ليو ديتريشتاين، إيميت (0111-

غان، نورمان تريفور، E. وين ماتيسون، HB ٦٧ 2 11 11مع", Marjorie Rambeau, Lyn Harding, 0. 2. Heggie, Guy Bates Post, Bertha Helen Westley, Nance O'Neill, Ina Claire, Frank ,Kalich -kraut, Jacob Ben-Craven, Eva Le Gallienne, Joseph Schild Ami, Alfred Lunt, Lenore Ulric, Peggy Wood, Rollo Peters, Jane Cowl, Basil Sidney, Katharine Cornell, 1218210 Gilmore, Helen Menken, Emily Stevens, ,Ruth Chatterton, Jeanne Eagels Pauline Lord, Margaret Wycherley, Helen Gahagan, Billie Burke, Geoffrey Kerr, Louis |Volheim, Olga Petrova, Otto Kruger, Florence and Mary Nash, Glenn Hunter, Gregory Kelly, iott Walter Huston, Helen Hayes, Fay Bainter, 1. C. and El Nugent, Wallace إدينجر، ماري بولاند، ووكر وايتسايد، ليستر لونيرغان، لورا هوب كروز، فرانسيس ستار، كلير إيمز، لين فونتان، جوديث أندرسون، بولين فريدريك، إرنست جليندينينج، لويز كلوسر هيل، فيوليت هيمينغ، كريستال هيرن، ليزلي هوارد، هنري هول، فيتفورد كين، مادج كينيدي، دوريس كينيون، فرانسين لاريمور، وينيفريد لينيهان، هيلين ماكيلار، بروس ماكراي، فلورنس ريد، جيمس ريني، تشارلز جيلبين، بول روبسون، لوريت تايلور، بلانش يوركا. أضف إلى هذه القائمة من اللاعبين الشرعيين أسماء راقصين لامعين مثل إيزادورا دنكان، 102111 سانت دينيس وتيد شون، ومارجريت سيفرن، وروث بيج. ومن بين هؤلاء المهرجين فرانك تيني، وجيمس بارتون، وفريد ستون، وإد وين، وآل جولسون، وإيدي كانتور، وليون إيرول، وتشيك سيل، وويل روجرز، والأخوة ماركس، ويوجين وويلي هوارد؛ ومن بين نجوم الكوميديا الموسيقية والاستعراضات الاستعراضية فاني برايس، والأخوات 112211، وإلزي جانيس، وفريد وأديل أستير، وراي وجوني دولي، ومارلين ميلر، وجورج جيسيل، وفلورنس مور، وماري إيتون، وهيلين فورد ـ ويبدو أن المسرح الأمريكي اليوم مليء بالشخصيات المؤثرة.

مصممو المسرح الحديث

لقد قيل في كثير من الأحيان أن الفرق الرئيسي هو-



Iale ٧ ٣١: الواقعية الأمريكية. عودة بيتر ٦٧٣٢٧٧٩٧٧، من إنتاج ديفيد

أوائل القرن العشرين377بين المسرح القديم والجديد هو أن الأخير 1029 1 استسلم لتأثير المصمم الحديث. هذا البيان يكاد يكون صحيحًا. كانت الحركة الفنية الأوروبية في المسرح مدينة لأبيا وكريج أكثر من أي شخص آخر. على المسرح الأمريكي، أصبح للفنان الآن موطئ قدم، لكنه لم يهتم بالمسرح حتى عام 1915 أو نحو ذلك. حتى ذلك الوقت كان رسامو المشاهد حرفيين في الأساس - مثل رسامي اللافتات إلى حد كبير. نادرًا ما ابتكروا؛ لقد عملوا من الاستنسل. لا تزال إعدادات معظم الإنتاجات في المسرح الأمريكي التجاري مصنوعة من الاستنسل، أو قد تكون كذلك. لكن المنتجين الأكثر حداثة يستخدمون فنانين مبدعين، والمسرح غير التجاري دقيق للغاية في القيام بذلك.

7٢ع لدينا اليوم مجموعة كبيرة من مصممي المشاهد والأزياء المميزين. روبرت إدموند جونز، على سبيل المثال،ر..هو خريج جامعة هارفارد، درس في أوروبا مرتين، ثم عاد ليُحدث ثورة في المسرح الأمريكي. ذكي، مُبدع، صادق، جريء، صمم العديد من الإنتاجات البارزة، جميعها تقريبًا لآرثر هوبكنز. في مناسبة أو اثنتين، تجاوز الحدود وحاول التجريد الصرف. ومع ذلك، فقد اكتفى عمومًا بدرجة معقولة من التبسيط. تتميز تصميماته بخيال واسع، وغالبًا ما...اتشير إلى تأثير كريج.

لي سيمونسون، وهو رجل آخر من هارفارد، عمل في المراحل المبكرة مع فرقة واشنطن سكوير بلايرز. لاحقًا، أصبح كبير المصممين في نقابة المسرح، وهو أحد المخرجين. يغطي الأسبوعليا

بشيواةسيانty WhICheπsseveال يث اربما كان نورمان بيل جيديس هو الأكثر

أصالة في المجموعة، حيث ولد في الغرب الأوسط، ودرس في مدارس الفنون في كليفلاند وشيكاغو، وقام بالفن التجاري في ديترويت، وفي المدينة الأخيرة أصبح مهتمًا بالمسرح.

بدأ في تصميم المسرح. ثم اكتشف جوردون كريج، وكان متحمسًا للغاية. قام ببعض الأعمال في مسارح ديترويت، لكنه سرعان ما قبل دعوة إلى لوس أنجلوس لتصميم إنتاجات لمسرح الآنسة ألين بارنسدال الفني. في لوس أنجلوس، أحدث عمله ضجة كبيرة. بعد عمل قصير في صناعة السينما، ذهب إلى مدينة نيويورك، حيث تم تكليفه بتصميم ديكورات لأوبرا متروبوليتان. كان ذلك في عام 1918. ومنذ ذلك الوقت، ابتكر عددًا كبيرًا من التصميمات: للأزياء والديكورات ومباني المسرح. كانت تصوراته ديناميكية ومثيرة للإعجاب دائمًا، غنية بالألوان، جريئة في الخطوط، وروحانية في دلالاتها. لا تصدمه أي مهمة؛ كلما كان الحجم أكبر، كان أكثر سعادة. انجذب بشكل طبيعي إلى الكوميديا الإلهية لدانتي كمشروع مسرحي، وكاد ينجح في عرض تلك القصيدة الرائعة وفقًا لخططه. عندما أحضر البروفيسور راينهارت "المعجزة" إلى أمريكا، كان نورمان-بيل 6380065 هو الذي أسند إليه مشكلة تصميم الإنتاج الضخم بأكمله. هذا الفنان مكتظ في المسرح العادي؛ وهذا أحد الأسباب التي دفعته إلى تصور مباني مسرحية جديدة. لم يتم بناء أي منها حتى الآن، ولكن ليس من المستحيل أن يتم بناء واحد. يلغي مسرحه المثالي قوس خشبة المسرح، ويسمح للمسرح بالتدفق إلى أعلى حتى يندمج في قبة القاعة، ويستخدم الضوء للستارة، والمسارح الغاطسة لتغيير المشاهد. ومن أفكاره الأخرى أنه يمكن توفير المساحة وتحسين خطوط الرؤية عن طريق وضع المسرح في زاويتين من القاعة، بدلاً من وضعه في منتصف جانب واحد. يتمتع جيديس بأقوى رؤية وأكثرها قوة من أي من فناني المسرح الأمريكيين لدينا. إنه في بعض النواحي ستيل ماكاي آخر. من الصعب التنبؤ مسبقًا بما سيفعله بعد ذلك، لأنه يتمتع بخصوبة العبقرية، وهو لا يزال شابًا.

لا بد من أن يُنسب الفضل إلى جوزيف أوربان في إدخال فن المسرح الحديث إلى أمريكا. قادمًا من فيينا

أوائل القرن العشرينقبل الحرب العالمية الثانية بفترة وجيزة، ابتكر أجواءً مميزة للأوبرا، ثم للمسرحيات الاستعراضية. كان هيرمان روس، المولود في هولندا، مبدعًا في مسرحنا. في كاليفورنيا وشيكاغو ونيويورك، أنتج بين الحين والآخر أعمالًا رائعة، لا سيما في الأوبرا. ومن بين الفنانين الأوروبيين السابقين الذين ساهموا في جمال الإنتاجات الأمريكية: ويلي بوجاني، وبوريس أنيسفيلد، ونيكولاس روريش.

تجدر الإشارة إلى العديد من الفنانين الآخرين في مسرحنا. يتبادر إلى ذهني ثمانية منهم على الأقل، ممن أثبتوا جدارتهم كشخصيات حيوية ومهمة. وهم: سي. ريموند جونسون، ورولو بيترز، وجيمس رينولدز، ـبوودمان تومسون، وكليون ثروكمورتون، وكلود براغ، وليفينغستون بلات، وإرنست دي ويرث. لا أحد منهم مصمم استنسل. كلٌّ منهم مبدع، حساس لمتطلبات الفن المسرحي الخاصة، وذو أسلوب منعش. يختلفون اختلافًا كبيرًا في الأسلوب ووجهة النظر، لكنهم جميعًا يأخذون المسرح على محمل الجد، وقد أضفوا عليه جمالًا. لا يكاد يوجد بينهم أي شيء مشترك مع رسامي المشاهد قبل عشرين عامًا.

أكثر تخصصًا في اهتماماتهم، ولكن ليس أقل أهمية في تقدم فن المسرح في أمريكا، هم العديد من الرجال، مثل دبليو. تي. بيندا، توني سارج، وتوماس ويلفريد. كل من هو على دراية بالمسرح قد رأى أو على الأقل سمع عن أقنعة بيندا. تم إنشاؤها في البداية كتسلية للفنان، واستخدمت لاحقًا على المسرح بشكل أكثر فعالية من قبل الآنسة مارغريت سيفرن وراقصين آخرين. نجاحهم، إلى جانب دعاية جوردون كريج، جلب القناع إلى استخدام كبير، حتى في الدراما المشروعة. توني سارج، الذي لا يمثل ولاءه بالكامل للمسرح، قد قدم له خدمة كبيرة جدًا من خلال إحياء الدمى. لعدة مواسم أخرج عروض دمى مبهجة، وإلى جانب عرضها في نيويورك، أرسلها في جولة في البلاد. مثاله

وقد تم متابعته على نطاق واسع، وأولئك من الجمهور الذين يعجبون بهذا الشكل القديم (المقدس تقريبًا) من الفن المسرحي مدينون له بشكل واضح. وقد حظي توماس ويلفريد بدعاية واسعة النطاق باعتباره مخترع الكلافيلوكس، أو الأرغن الضوئي. هذه الآلة، التي عرضها السيد ويلفريد في جميع أنحاء أمريكا، فريدة من نوعها ورائعة. فهي تسقط الضوء على شاشتين في أنماط ومجموعات ألوان متغيرة باستمرار. وتحقق سيولة الموسيقى، وهي قادرة على إحداث تأثيرات دقيقة بشكل غير عادي. ويشعر مبتكرها أن الكلافيلوكس هي بداية فن جديد تمامًا، ويتوقع أن تكون الحفلات الضوئية في المستقبل القريب شائعة وشعبية مثل الحفلات الموسيقية. كما يقترح أن الكلافيلوكس هي إضافة قيمة للمسرح، لأنها قادرة على خلق مجموعة لا حصر لها من الحالات المزاجية والخلفيات لأحداث المسرحية بسرعة وسهولة. حتى الآن، مع ذلك، لا بد من الاعتراف بأن نبوءات السيد ويلفريد لم تُظهر أي علامات تحقق. يبدو أن الاهتمام بآلة النور اليوم أقل مما كان عليه قبل خمس سنوات. لا يمكن الخوض في أسباب ذلك هنا، لكنها بلا شك ستكون واضحة للقارئ.

كتاب المسرحيات الأمريكيون المعاصرون

هذا ليس تاريخًا للدراما، وفي معظم الفصول لم نُخصّص مساحةً تُذكر للأدب الدرامي، ولكن لا يسعنا إلا أن نُضيف هنا ملاحظتين حول كُتّاب المسرح الجدد في مسرحنا. سيكون من الممتع أن نُكمل صورة المسرح الأمريكي الذي بلغ مرحلة النضج، في عصر الاستقلال.

سبق أن أشرنا إلى أن مسرحنا، بين عامي ١٧٠٠ و١٨٥٠، كان مُكرّسًا بالكامل تقريبًا للدراما الإنجليزية، وأنه خلال الخمسين عامًا التالية، لم يبرز سوى عدد قليل من كُتّاب المسرح الأصليين. من بين كُتّاب المسرح الأمريكيين الذين نالوا شهرةً واسعةً في ربع القرن الماضي، قليلون هم من يُمكن مقارنتهم بكُتّاب الدراما الأوروبيين الأوائل.



من زخارف تشيني،49/9.

2/4/ 32-73: تصميمات نورمان-بي جيديس للإنتاج المقترح لمسرحية دانتي
.077760٧ 6 ///19

أوائل القرن العشرين 381 ولكن يمكن طرح العديد منها دون حرج كـ<u>جدير</u> <u>بالاهتمام</u>ممثلين عن أدبنا.

يمكن تقسيم كُتّاب القرن العشرين تقريبًا إلى فئتين: ما قبل الحرب وما بعدها. في الفئة الأولى نجد: ويليام فون مودي، بيرسي ماكاي، يوجين7 ٧ لتر، إدوارد شيلدون، جورج آدي، جورج برود هيرست، أليس براون، أوين ديفيس، تشارلز كينيون، تشارلز كلاين، إدوارد نوبلوك، جورج ميدلتون، وينشيل سميث، بوث تاركينجتون، جوزفين بريستون بيبودي، ويلارد ماك، إيه إي توماس، بايارد فيلر، لانغدون ميتشل وتشانينج بولوك، بالإضافة إلى اثنين من بقايا التسعينيات: ديفيد بيلاسكو، ويليام جيليت، كلايد بيتش، وأغسطس توماس. لا يزال العديد من هؤلاء الرجال والنساء يكتبون بنشاط للمسرح - فهم في الغالب حرفيون دراسيون. يتفوق الكثير منهم في الميلودراما، وواحد أو اثنان في الدراما الشعرية، والعديد في الكوميديا الخفيفة. مسرحياتهم تقليدية في هيكلها، ومع

أو و يع أو، 0 واحد

أكشن، مواقف قوية، شخصيات مثيرة للاهتمام. »لينيايفتقرون إلى 692 كتلةr هو العمق والجمال الأدبي والدقة النفسية.

وفي المجموعة الثانية نجد: يوجين أونيل، زوي أكينز، راشيل كروذرز، زونا جيل، سوزان جلاسبيل، إلمر رايس، جيلبرت إيمري، ه1233لينش ويليامز، كلير كومر، آرثر ريتشمان، جون كولتون، مورين واتكينز، جورج س. كوفمان، مارك كونيلي، هاتشر هيوز، لولو فولمر، ماكسويل أندرسون، لورانس ستالينجز، جورج أبوت، جورج كيلي، فيليب باري، جون في إيه ويفر، برايان هوكر، سيدني هوارد، جون هوارد لوسون، بول غرين، جون دوس باسوس، كينيون نيكلسون، ألفريد كريمبورغ، إدنا سانت فنسنت، وأليس جيرستنبرغ. أي شخص مطلع على عمل هذه المجموعة سيدرك بسهولة أنه على الرغم من أن نسبة معينة منه عادية ومقلدة، إلا أنها راضية باتباع أعمال متقنة.

في مساراتٍ مختلفة، نسبةً أكبر منها مُضطربة، أصيلة، بل ثورية. تحلُّ السخرية محلَّ العاطفة، وتُزاحم المأساةُ الميلودراما، وتُقيِّم السماتُ الأمريكيةُ النموذجيةُ بتمعنٍ بدلاً من الإشادةِ الصريحة، ويُعالجُ الجنسُ بصدقٍ مُطلقٍ بدلاً من النفاقِ المُتحفظ، وتُحطِّم التعبيريةُ المفاهيمَ التقليديةَ لنمطِ الحوارِ وبنيةِ الأفعال.

كانت هذه التغييرات نتيجة عوامل كثيرة، أبرزها الحرب، التي ولّدت الأممية، وحطمت الأوهام العاطفية، وأوجدت روحًا شوقًا شديدًا إلى الجديد والمختلف. وكان عامل آخر هو دخول خريجي الجامعات إلى عالم المسرح. وكان عامل آخر أيضًا اكتشاف علم النفس الفرويدي. أما العامل الرابع فكان المدرسة النقدية الجديدة، التي لعنت مسرحنا القديم وسخرت منه حتى خجل الشباب من اتخاذه دليلًا لهم. هذه هي العوامل الرئيسية؛ ولن نخصص وقتًا لسرد بقية العوامل.

من بين كتاب المسرحيات لدينا بعد الحرب، يوجين أونيل هو الأقوى بلا شك. إنه الكاتب المسرحي الأمريكي الوحيد الذي أصبح شخصية عالمية. من مسرحياته ذات الفصل الواحد عن البحر، التي كتبها بين عامي 1914 و1919، والتي مثلها ممثلو بروفينستاون، إلى نجاحاته الأولى في المسرح التجاري: "ما وراء الأفق" (1920)، و"1110010" "جونز" (1920)، إلى مأساته الضخمة "فاصل غريب" (1927)، كشف عن غرائز وقوى عبقرية المسرح الحقيقية. "آنا كريستي"، "القرد المشعر"، "الرغبة تحت أشجار الدردار"، "الإله العظيم براون"، "ماركو الملايين"، "ضحك لعازر" - كل هذه مسرحيات ذات تميز لا لبس فيه. إنها أمريكية، لكنها تتجاوز حدود هذه الأمة. ولو حذفنا كل الأسماء المذكورة أعلاه، باستثناء اسم أونيل، لكان بوسعنا أن نقول إن الدراما الأميركية قد بلغت مرحلة النضج.

ومع ذلك، لا ينبغي لعظمته أن تحجب عنا فضل معاصريه. ففي مجال الكوميديا الساخرة،

يزخر أوائل القرن العشرين بكتاب لامعين أمثال جورج كيلي، ومارك، وجورج س. كوفمان، وفيليب باري، وجيسي لينش ويليامز، وماكسويل أندرسون، ولورانس 5211. وللبراعة النفسية، نلجأ إلى سيدني هوارد وسوزان جلاسبيل؛ وللمعالجة القوية للمواضيع الشعبية، نلجأ إلى هاتشر هيوز ولولو فولمر وبول غرين؛ وللبراعة والإبداع الفكري، نلجأ إلى جون دوس باسوس وجون هوارد لوسون وألفريد كريمبورغ. لقد حققت مسرحيتنا تنوعًا وتطورًا.

إذا كنا قد قللنا من شأن الدراما في هذا الكتاب، فقد قللنا من شأن فرع مهم آخر من فروع المسرح، ألا وهو النقد. لقد فات الأوان الآن للبدء بأرسطو وتتبع تطور فنه عبر القرون. ولكن يبدو من المؤسف للغاية أن نصل إلى الصفحة ١١٢١ دون أن نُبدي احترامًا يُذكر للرجال الذين يقضون حياتهم تحت قباب المسارح المقوسة ليتمكن العالم من سماع ما يحدث على خشبة المسرح.

من الضروري أن نخصص فقرتين أو ثلاثًا للإشارة إلى أن المسرح الأمريكي اليوم مدينٌ بالكثير لهؤلاء الرجال. بعضهم لم يُقدم للمسرح أي فائدة؛ على الأقل لم يُسهموا في تحسينه.1

هناكالارة؟قد يكون قد زاد قليلاً من شباك التذاكر»واتام اأونواجاتادا ابا مَة

ممثلين ومخرجين ومصممين. وقد عملوا أيضًا مترجمين فوريين للجمهور. سافروا إلى أوروبا وجددوا رؤيتهم. حتى أنهم تولوا دور

من النبي.

إن صعود الناقد الأمريكي الجديد هو أمر مذهل تقريبًا مثل صعود الكاتب المسرحي الأمريكي الجديد أو الكاتب المسرحي الأمريكي الجديد.امصمم مسرح أمريكي. بينما قبل عقدين من الزمن كنا

384 قصة المسرح كان بها اثنان من المراقبين المسرحيين الذين كتبوا بطريقة ودية وهادئة عن الشخصيات والأحداث في المسرح، والآن لدينا 910211ةَ جيشٌ من الشباب الشغوفين، المقاتلين، المثقفين، المتحمسين بشكلٍ مُزعج، لا يكتبون أعمدةً في صحفنا اليومية والأسبوعية والشهرية فحسب، بل يكتبون أيضًا كتبًا ضخمةً وذكيةً بشكلٍ مُحيّرٍ حول الفن المسرحي! التاريخ لعبتهم، والعالم برتقالتهم. لا شيء يُخيفهم - ولا حتى التعبيرية الألمانية في أبشع تجلياتها.

للتوضيح: كينيث ماكجوان، 52111012118، جورج جين ناثان، هيوود براون، شيلدون تشيني، ألكسندر وولكوت، جيلبرت سيلديس، جون كوربين، روبرت سي بينشلي، جوزيف وود كراتش، أوليفر إم سيلر، براندر ماثيوز، كلايتون هاميلتون، والتر 211128 إيتون، باريت إتش كلارك، آرثر هوبسون كوين، روبرت جي ويلش، 1. رانكين تاوز، 1. بروكس أتكينسون، ستيفن راثبون، جيمس كريج، تشارلز دارنتون، بيرنز مانتل، بيرسي هاموند، آلان ديل، جيمس ميتكالف، روبرت 1. شيروود، إرنست بويد، لودفيج لويسون، مونتروز 1. موسى، توماس إتش 90116111801، لويس مومفورد، جون ماسون براون - واثنان كثيرون غيرهم.

ستلاحظ العين الثاقبة أسماءً معينة في هذه القائمة لا توحي بأي شيء سوى الحداثة، وبالتأكيد لا توحي بالشباب. الفكرة واضحة، لكن من الصعب جدًا رسم خطين متوازيين. فكّر فيما قدمه بعض هؤلاء الرجال لمسرحنا. كينيث ماكجوان، رجل التقدم لكل ما هو جديد، ومفسر كل ما هو غامض. ستارك يونغ، خبير الجمال بامتياز، نساج النظريات الدقيقة، مُرضي الدائرة الداخلية. جورج جان ناثان، مُحطم الأصنام الذي لا يكل، ساخر لا يُقهر من الإقليمية، مُنادٍ لأونيل. شيلدون تشيني، صديق مسرح الفن، المتحدث باسم الفنان في المسرح. أوليفر م. سايلر، متحمس مُسافر حول العالم، ومؤرخ للروس. جيلبرت سيلدس1، ومضة فكرية. لودفيج 1715000211، جون كوربين وجوزيف وود كراتش، باحثان في المسرحية. روبرت سي. بينشلي،

أوائل القرن العشرين 385 هيوود براون، روبرت. 517000، ذكاء نادر. 1. رانكين تاوز، مُؤدب الشباب، حامل لواء الماضي. براندر ماثيوز، كلايتون هاميلتون، والتر بريتشارد إيتون، توماس هـ. 11-1113011، آرثر هوبسون كوين، مونتروز. 1. موسى، مؤرخون حكيمون وهادئون، وكتاب مقالات، ومؤلفو مختارات. إرنست بويد، وباريت. 11. كلارك، مدافعون أقوياء عن حقوق المسرح، يُنادون بخلاصه الفكري والروحي.

المسرح الأمريكي كمضيف

سيكون خرقًا جسيمًا للآداب لو أننا 1- لا نذكر في هذا السياق بعض العروض التي قدمتها مؤخرًا فرق أجنبية في أمريكا. لبعضها فضلٌ عظيم، وللبعض الآخر يمكننا على الأقل أن ننحني له بأدب. لسنا مستقلين بعد لدرجة تسمح لنا بتجاهل الفن المسرحي في أوروبا وآسيا. إذا أصبحنا مستقلين إلى هذا الحد، فسنكون على طريق الانحدار والانحطاط. لقد استضفنا، خلال العقدين الماضيين، حوالي عشرين فرقة مسرحية رائعة.

قدّم لنا عازفو بن جريت من إنجلترا كيفية تمثيل مسرحيات شكسبير الكوميدية دون الحاجة إلى معدات إضافية سوى ممثلين أكفاء. أما الكوميديا الفرنسية من باريس، فقد عرضتنحنكيف عُرضت الدراما الفرنسية الكلاسيكية منذ عهد موليير. كما أظهرت كيف ينبغي التحدث باللغة الفرنسية. أوضح جيوفاني غراسو وعازفوه الصقليون مدى الشغف الاستثنائي الذي يمكن أن يُولّد في الصدر البشري، وكيف يمكن نقله إلى الجمهور. فتح الباليه الروسي عالمين جديدين من الجمال الإيقاعي والألوان الباذخة للعيون الغربية. قدم لنا العازفون الأيرلنديون فن سينج وليدي غريغوري، وزرعوا في التربة الأمريكية بذرة الدراما الشعبية، التي ازدهرت منذ ذلك الحين. قدم لنا شوف سوري، من موسكو، درسًا رائعًا في فن الفودفيل - وهو درس لم نأخذه على محمل الجد بما فيه الكفاية.

٣٨٦ قصة المسرح: جدّد مسرح الفن إيماننا بمسرح الريبرتوار، وكشف لنا عن أروع تمثيل مسرحي في العالم. قدّم مسرح فيو كولومبييه مثالاً رائعاً على فن المسرح الفرنسي الحديث - حديث دون أن يكون عاطفياً. أبهرَت فرقة هابيما، العبرية، من موسكو، أولئك الذين كانوا منجذبين إلى الجمال الباهر، والخيال العميق. ريبرتوار راينهاردت\شركة صنعت، 1؛أسطورة راينهارت تُحوّل إلى حقيقة، وقد أثارت حماس حتى من لم يُرضِهم. مدت إليونورا دوزي يديها الأبيضتين ولمست أوتارًا خفيةً لآخر مرة على الأرض. حطم فيودور شاليابين الاعتقاد السائد بأن مغني الأوبرا العظيم لا يمكن أن يكون ممثلًا عظيمًا أيضًا.

الفيلم السينمائي

في بداية هذا الفصل، أشرنا إلى الكسوفات التي هددت المسرح التجاري في السنوات الأخيرة. 6121 ومن المؤكد أن أكثرها شؤمًا كان الصورة المتحركة. تم اختراعها خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، وأصبحت في غضون عقدين من الزمان بدعة شائعة للغاية. حوالي عام 1908، جذبت إمكانياتها رجل الأعمال الأمريكي، ومنذ ذلك العام وحتى الوقت الحاضر، كان تطورها محيرًا للغاية. في عمر الثلاثين عامًا فقط، لم تعد الصورة المتحركة اليوم واحدة من أعظم المشاريع التجارية في 70110 فحسب: بل هي أيضًا الشكل الأكثر شعبية للترفيه المسرحي. لم تتفوق تمامًا على المسرح الشرعي، لكنها أثبتت أنها منافس جاد، وقضت عمليًا على العرض المتنقل. ومع ذلك، كان تأثيرها على المسرح مفيدًا من بعض النواحي. بطبيعتها، مُكيَّفة لتمثيل الأفعال العنيفة، الكوميدية أو المثيرة، ولأغراض الواقعية السطحية، فقد جذبت الملايين الذين يطلبون هذه الصفات في الدراما، وبالتالي رفعت عن المسرح الشرعي عبء توفيرها. هناك

أوائل القرن العشرين 387لا عذر يُذكر لشرعية أي مسرحية اليوم إلا إذا اعتمدت بشكل رئيسي على الحوار - وهو العنصر الوحيد المفقود أو على الأقل المُقلل من أهميته على الشاشة. يكاد يكون اختبار جودة أي مسرحية (جيدة بالمعنى التقليدي) هو تقييمها في سياق الفيلم السينمائي. شكسبير، موليير، كونغريف، شو، إبسن - لا يعتمد عمل هؤلاء على الفعل الخارجي. لذا، ما دامت أرقى الأعمال الدرامية في العالم تتطلب إنتاجًا شرعيًا، فسيبقى المسرح، وسيكون أنقى بفضل وجود منافس صامت.

من الممكن، بالطبع، أن يصبح الحوار في نهاية المطاف عنصرًا مهمًا في الصورة المتحركة. تشير الدلائل إلى ذلك. فمن ناحية، لدينا الجهود المستمرة لإعادة إنتاج الصوت البشري في تزامن مع الحركة. ومن المؤكد أن عمليات Vitaphone وMovietone وغيرها من العمليات الجديدة مثيرة للإعجاب. ولكن الحقيقة هي أن العديد من الأشخاص يفضلون مصاحبة موسيقية مزدوجة على مصاحبة الصورة المزدوجة بدلاً من مصاحبة الحوار. فمعظم أفراد الجمهور العادي كسالى عقليًا، ويجدون أنه من الأسهل استيعاب القيم العاطفية المؤكدة للموسيقى بدلاً من متابعة تعقيدات اللغة. ومن ناحية أخرى، لدينا الميل الحديث إلى المبالغة في الترجمة. وهذا ملحوظ بشكل خاص في الكوميديا الخفيفة، حيث تكون الحبكة رقيقة والحركة عادية. بعد استنفاد إمكانيات الحركة المثيرة، ومواجهة ضرورة إنتاج كميات كبيرة من الأفلام الروائية، لجأ العديد من المنتجين بشدة إلى عباقرة البلاد، أو "المُضحكين" كما يُطلق عليهم في المصطلحات الدارجة، طلبًا للمساعدة، وغيروا أسلوب صناعة الأفلام بطريقة جعلت المواقف والأحداث، بدلًا من تبرير وجودها، مجرد مواد تحضيرية للعناوين الفرعية الحاسمة. ويتماشى هذا الاتجاه مع الملاحظة التي أدلى بها جورج برنارد شو قبل عدة سنوات، والتي مفادها أن فيلم المستقبل سيكون...ر٩»كل الترجمات، وأن المعبود/ستكون الشاشة نسخة معاصرة من أوسكار وايلد. السيد شو، في هذه الملاحظة، كان،

٢٥ كالعادة، قبل الموعد. نبوءته هي ٨ ١ 011211٢رفي هذا الصدد، مع ذلك، يجب أن نضع في اعتبارنا أنه ما دامت الأفلام السينمائية تُصنع للملايين، فلا يمكن أن تكون الترجمة دقيقة أو عميقة للغاية. أما بالنسبة للأفلام الموجهة للقلة، فمن غير المرجح أن يُفضل أصحاب الذكاء العالي القراءة في العلن.

من وجهة النظر التجارية، حققت صناعة السينما نجاحًا باهرًا. ومثل المسرح الشرعي، ظلت هذه الصناعة منظمة حتى اليوم، إذ يسيطر عليها عدد قليل جدًا من الرجال. وقد حلت محل المنافسة الحرة التي اندلعت عام ١٩٠٨ مجموعة من الممولين، الذين يعملون كمنتجين وموزعين؛ ومجموعة من العارضين لحماية أنفسهم من المنتجين؛ ومجموعة من النجوم (يونايتد آرتيستس) لحماية أنفسهم من كل من المنتجين والعارضين. بل إن هناك منظمة (تأسست عام ١٩٢٢، برئاسة ويل هايز) لحماية الصناعة بأكملها من الجمهور: من خلال منع الدعاية الفاضحة والأفلام المسيئة.

يمكن الحصول على فكرة عن نسب هذه الصناعة التي لا تزال ناشئة من خلال ملاحظة أن الإنتاج السنوي في أمريكا من الأفلام الروائية الطويلة يقترب جدًا من ألف فيلم. بالإضافة إلى ذلك، يتم تصنيع مئات من الأفلام القصيرة؛ الكوميدية والعلمية والتاريخية وأفلام الأخبار وما إلى ذلك. يوفر هذا الإنتاج أكثر من عشرين ألف دار سينما في الولايات المتحدة، بالإضافة إلى مئات في الدول الأجنبية. ومن المثير للاهتمام معرفة أن هناك عددًا أكبر من دور السينما في هذا البلد مقارنةً بجميع دول العالم الأخرى مجتمعة. ألمانيا، على سبيل المثال، لديها حوالي ثلاثة آلاف؛ إنجلترا، نفس العدد؛ فرنسا، ألفان؛ اليابان، ألف؛ إسبانيا، ألف ومائتان؛ الهند (التي يبلغ عدد سكانها أكثر من ثلاثة ملايين نسمة)، ثلاثمائة؛ أستراليا، أحد عشرمائة؛ النمسا، ستمائة؛ الدنمارك، ثلاثمائة وخمسون؛ هولندا، مائتان وخمسون. في الدول الأجنبية النسبة المئوية

أوائل القرن العشرين 389تتراوح نسبة الأفلام الأمريكية المعروضة بين خمسين إلى تسعين في المائة من الإجمالي.

في بدايات السينما، تنافست إيطاليا وفرنسا مع أمريكا على الزعامة. ومؤخرًا، كانت لدى إنجلترا وألمانيا وروسيا طموحات في هذا الاتجاه. ومع ذلك، نادرًا ما ثبت جدية أي من هذه التحديات. فقد طغى التنظيم الأمريكي والخبرة الميكانيكية والثروة الطائلة على كل المنافسة. وفي الوقت الحاضر، تُعد روسيا وألمانيا أقرب الدولتين إلى الاستقلال عن الأفلام الأمريكية. فإنجلترا منشغلة بسن قوانين تنظم نسبة الأفلام الأجنبية التي يمكن عرضها داخل حدودها، وتبذل قصارى جهدها لتشجيع الإنتاج المحلي. ومع ذلك، حتى الآن، كانت الأفلام البريطانية من الدرجة الثانية بشكل واضح. أما روسيا، فهي منغمسة في مشاكل التثقيف السياسي. وقد سمح السوفييت بإنتاج العديد من الأفلام، لكنها في الغالب أفلام دعائية، وبالتالي فهي غير متكيفة مع السوق العالمية. والاستثناء بالطبع هو فيلم "بوتيمكين"، الذي نوقش في فصل سابق. أما الوضع الألماني فهو أكثر تعقيدًا. ففي السنوات التي أعقبت الهدنة مباشرة، أُنتج عدد من الأفلام الممتازة في ألمانيا. في بعض النواحي، كانت هذه الأفلام متفوقة على أي شيء أُنتج قبلها أو بعدها، هناك أو في أي مكان آخر. وقد ذكرنا هذه الأفلام في فصل آخر. والنقطة التي يجب توضيحها هنا هي أنه بمجرد أن بدأ المنتجون الأمريكيون يدركون قيمة الأفلام الألمانية، شرعوا في العمل للسيطرة عليها. وقد فعلوا ذلك جزئيًا من خلال استثمار الأموال في المسارح الألمانية، وجزئيًا من خلال دعم الأفلام الألمانية المستقبلية، وجزئيًا من خلال توظيف مخرجين وممثلين ألمان برواتب لا تُقاوم للعمل في أمريكا. وقد تم استغلال الوضع المالي المحرج الذي وجدت ألمانيا نفسها فيه بعد الحرب بشكل كامل.

لم يتضح بعد ما ستكون عليه النتيجة النهائية لهذه المحاولة لتحويل تيار الفن السينمائي الألماني إلى تيارات أمريكية. ومع ذلك، فمن الواضح أن...

390قصة المسرحكانت النتائج النهائية جيدة وسيئة. لقد استفدنا من الاستحواذ على ممثلين ومخرجين لامعين مثل إميل جانينغز، وبوا نيغري، وكونراد فيدت، وكاميلا هورن، وإرنست لوبيتش، وإف دبليو مورناو، وإي إيه دوبونت. ومع ذلك، فقد عانينا من امتزاج وجهات النظر والدوافع الألمانية والأمريكية. من المرجح أن لا يشعر المخرج الألماني بأنه في وطنه في هوليوود. ومن المرجح أن يشعر بأنه مقيد، وبالتالي يعمل فقط من أجل راتبه. وحتى عندما يُصنع فيلم في ألمانيا بأموال أمريكية، فإنه بالكاد يمكن أن يبدو صادقًا. في بعض الأحيان، يسقط ظل شباك التذاكر على المشهد، وستتعثر الصورة، وتفقد وحدتها، وثقتها بنفسها كعمل فني..

يُنظر إلى الصورة المتحركة على أنها فن منذ عام 1915 تقريبًا. وحتى ذلك الحين، لم تكن سوى لعبة ميكانيكية أو انعكاسًا رديئًا للمسرح الشرعي. وعند ظهور فيلم دي دبليو جريفيث الذي أحدث ثورة في عالم السينما، "ميلاد أمة"، بدأ الجمهور الأكثر تفكيرًا في الحديث والكتابة عن "فن الصورة المتحركة". وكان من الحقيقي آنذاك أن الأفلام امتلكت تقنيتين مختلفتين تمامًا عن تلك المستخدمة في الدراما المنطوقة؛ إذ لأول مرة في التاريخ، أصبح العالم يتحرك تحت السيطرة أمام العين البشرية. ومنذ ذلك الحين، تطورت الدراما الاستعراضية، بتركيزها على الحركة الجماعية، بشكل رائع: حيث تقدمت من خلال "التعصب" و"العربة المغطاة" و"لص بغداد"، وبلغت ذروتها في "بن هور" و"الاستعراض الكبير".

كان من الاكتشافات الأخرى التي حدثت في نفس الفترة تقريبًا إمكانية تسجيل التمثيل الإيمائي الكوميدي بأكبر قدر من الفعالية على الشاشة. بدأ تشارلي تشابلن، ابن قاعات الموسيقى في لندن، في إسعاد العالم. ولا تزال لوحاته الأولى، التي كانت أقرب إلى الكوميديا التهريجية، تُعاد إحياؤها وتُستمتع بها. أما لوحاته اللاحقة، التي تكشف عن فن ناضج، فقد أثارت إعجاب ملايين المشاهدين، وأثارت إعجاب مئات النقاد. "الطفل"، "الحاج"، "حمى الذهب"، "السيرك"، هي لوحات تجمع بين الجاذبية الشعبية والبراعة الفنية الدقيقة في عمل فني مذهل.

أوائل القرن العشرين 391بطريقة ما. لقد أثبتوا أنه المهرج الرئيسي في عصرنا، وواحد من أعظم الكوميديين على مر العصور. لقد تعلم منافسوه: هارولد لويد، وباستر كيتون، وهاري لانغدون، والبقية، منه جميعًا، لكنهم لا يستطيعون معادلته. الشخص الوحيد الذي اقترب من فعل ذلك هو هاري لانغدون، الذي أظهر في أحدث أفلامه ومضات من العظمة، وفي فيلم "Three's 2 Crowd"، نجح في الحفاظ على الشخصية والمزاج بشكل دقيق للغاية، وقريب جدًا من أفضل تقاليد الفن، مما يجعله جذابًا لصندوق النقد.(

يمكن بسهولة القول، إن لم يُثبت، إن أهم مساهمة أمريكية في فن السينما (إذا استثنينا تشابلن) هي الرسوم المتحركة. ففي هذه الأفلام القصيرة، نجد ذكاءً ساخرًا، ورسومًا بارعة، وخيالًا بارعًا. إنها أفلامٌ مُبتكرةٌ بحق. إنها خالية من التمثيل الحرفي، ومن شرور الواقعية الفوتوغرافية، وملائمة تمامًا للوسيلة المستخدمة. وهي لا تتعدى بأي حال من الأحوال على فن المسرح الشرعي أو تُقلّده.

نوع آخر من الأفلام التي بلغ بها المنتجون الأمريكيون درجةً من التميز، هو تصوير الحياة الواقعية. في هذا النوع من الأفلام، لا نتظاهر بالواقعية، بل لدينا ترتيب فني للواقع نفسه. من الأمثلة البارزة: "نانوك الشمال"، و"موانا البحار الجنوبية"، و"العشب"، و"تشانغ".

من بين الأفلام الروائية التي تُبرز خيالًا فنيًا غير عادي، لدينا عدد قليل. نسخة السيدة نازيموفا من فيلم "سالومي" أحدها؛ وفيلم دوغلاس فيربانكس "لص بغداد" آخر. وربما يكون فيلم جيمس كروز الثالث "متسول على ظهر حصان". لدينا العديد من الأفلام التي تتميز بتمثيل جيد، والعديد منها بإخراج بارع. ومع ذلك، فإن معظمها سطحي، وواضح، وعاطفي، وبريء من القيمة الفنية. تكمن موهبتنا الفطرية إلى حد كبير في مجال الكوميديا الواسعة والميلودراما المذهلة. ولحسن الحظ، يتوافق هذا بشكل ممتاز مع متطلبات شباك التذاكر.

عندما يبدأ منتج أمريكي العمل على فيلمين روائيين اليوم، لا يمكنه تجاهل القيمة السوقية للمنتج القادم. ستكون نفقاته الإجمالية في أي مكان بين مائتي ألف ومليوني دولار. في عام 1912، كان الفيلم الروائي يكلف ما لا يقل عن خمسة عشر أو عشرين ألف دولار. في تلك الأيام، كان الممثل النجم يتقاضى ما بين مائتين وأربعمائة دولار في الأسبوع مقابل عمله. اليوم يتقاضى ما بين ألفين وعشرة آلاف دولار في الأسبوع. في عام 1912، كان المخرج محظوظًا من يتقاضى خمسة آلاف دولار مقابل صنع فيلم. اليوم، ليس من غير المألوف أن يتقاضى المخرج مائتي ألف دولار مقابل فيلم. في ظل هذه الظروف، هناك أمل ضئيل في التجريب على أسس فنية. لقد خلق رجل الأعمال حلقة مفرغة، لا مفر منها في الوقت الحاضر. كلف صنع فيلم "خزانة الدكتور كاليجاري" عشرة آلاف دولار، ولكن أكثر من مليوني دولار لصنع فيلم "ملك الملوك".

ملخص الظروف المسرحية

«اليوم، لا يوجد أكثر من خمسمائة مسرح في أمريكا مخصصة للدراما الشرعية. حوالي ثلثيءمن هذه العروض تقع في خمس مدن: نيويورك، بوسطن، شيكاغو، فيلادلفيا، ولوس أنجلوس. عدد قليل جدًا من الشركات من الدرجة الأولى تقوم بجولات؛ تعتمد المدن والبلدات الأصغر على الأفلام السينمائية والفودفيل. بعض المدن لديها شركات مساهمة مقيمة، معظمها من الدرجة الثانية بشكل واضح. خارج المراكز المسرحية الكبيرة، تكون الدراما الشرعية بشكل أساسي في أيدي مشغلي عروض الخيام، الذين ينتقلون ويحملون الأمتعة كل أسبوع أو نحو ذلك. تشير التقديرات إلى وجود ما يقرب من أربعمائة من عروض الخيام هذه في البلاد، ويعرضون في المتوسط أربعين أسبوعًا في السنة. لديهم ذخيرة من الكوميديا والدراما الشعبية (ليست غالبًا من الطراز الحديث) وبسبب(نفقات عامة منخفضة، ومزدهرة إلى حد ما. أفضل ما لديهم

أوائل القرن العشرينيتم إنجاز الأعمال خلال أشهر الصيف، على الأقل في معظم أنحاء البلاد، لأن الثلج والجليد يحولان دون إمكانية اللعب "تحت القماش".

الفنان المسرحي، بطريقة ما، لا يموت. لطالما كان جزءًا من المسرح - وأحيانًا كانٍ كل المسرح. نادرًا ما يُذكر؛ بل لا يكترث حتى بذلك. هو من يعرف المسرح معرفةً عميقة، فهو يُبدعه أينما ذهب. عندما تنهار مسارحنا العظيمة، وتتلاشى نظرياتنا، سيظل الفنان المسرحي بيننا - مسرحًا حيًا.

تم اختيار 2882215

أفضل دراسة عامة للمسرح الأمريكي المعاصر هي دراسة سيلر 0سري *المسرح الأمريكي*.أكثر تقنية، ولكن مفيدة للغاية، هو Krows 2143)*الإنتاج في أمريكا*.تم توثيق الحركة الهواة بشكل كامل في عدة مجلدات: ماكاي*المسرح الصغير في الولايات المتحدة،* بيكينسوركس، مسرح المتمرد، *111110 2018105 00771774 2172223ر*
-DnatCsLittle Theatre Organiia-Theatre,
*الإنتاج والإدارة، إنتاج المسارح الصغيرة، 26*أرفولد*مسرح البلد الصغير*.من أبرز الشركات في مجالها شركة MacKaye*المسرح المدني،والمسرح والمسرحية*.هناك مرجعان حول هندسة المسرح والمعدات هما 221015*ا المسارح الحديثة، 28 11019112كما"بناء المسرح الحديث*.فيما يتعلق بالفنانين في المسرح، انظر تشيني*مسرح الفن*،ونفس الكاتبديكور *المسرح*.بالنسبة لفن الرقص في أمريكا، راجع كتاب دنكان*حياتي*،وشون*الباليه الأمريكي*.لمشاهدة الفيلم، انظر فيلم Lindsay's*فن*140:229*صورة*،ورامساي*مليون وواحد*5٤292٧1. للحصول على سجل لجميع الأحداث الأخيرة في المسرح الأمريكي، راجع الدوريات المدرجة في الببليوغرافيا العامة التالية.

قائمة مختارة من المراجع

إصدار محدود من TWs Ust، مطبوع باللغة الإنجليزية، بـ 6006 نسخة. صُنع في 1 22678/6.لو من الروايات التاريخية العامة والأعمال التي تتناول ٢٦٩١٠٤٥ و٧٧٢٠٨٦٧٧٢٦٧٢٢٥ بدلاً من الأفراد أو الأحداث الخاصة. ٤ مع ذلك، لم يُدرج سوى عدد قليل من السير الذاتية والمذكرات ذات الأهمية الخاصة. وقد اختيرت العناوين، قدر الإمكان، بهدف توضيح وإثراء نص هذا الكتاب. وقد رُئي أنه من المستحسن استبعاد كتب المسرحيات والأعمال النقدية التي تتناول الأدب الدرامي فقط. تحتوي العديد من المراجع على ببليوغرافيات ممتازة ذات طبيعة أكثر تخصصًا.

جوزيف كوينسي آدامز الابن

مسارح شكسبير. ١٩١٧.

فيكتور أولبرايت

المسرح الشكسبيرى. 1909.

ج.آ.ألين

*المسرح اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد. 1919.*مادج4172501«

أبطال مسرح العرائس. 1923.

وليام آرتشر

عن المسرح. 1886.

الدراسة والمسرح. 1899.

مخططات وتقديرات للمسرح الوطني.(V1 .11 63121-ville)- (Barker

.1908

ألفريد63. أرفولد

مسرح البلد الصغير.ةة9l.

جورج2. الخباز

تطور شكسبير كـج كاتب مسرحي. 1907.

8 . الخباز

*تاريخ مسرح لندن7576ول*2888. مجلدان. 1904. ألكسندر 425111

مسار المسرح الروسي الحديث. 1916.

11. *والسيدة* 7 4720-0/٤،*على المسرح وخارجه*.مجلدين، الطبعة الثانية، 1888.
هارلي جرانفيل باركر
المسرح 04 20771202429. 1922.
2. τ*. بارنوم. مكتوب* 2ؤ)*نفسه*.مجلدين. 1927.
كاثرين لي بيتس
الإنجليزية 001292081 797247724. 1910.
ماريب. بيجل وجاك ر. كروفورد*دراما مجتمعية 4724 عرض مسرحي. 1916.*
ديفيد بيلاسكو
المسرح من خلال باب خشبته. 1919.
مارثا بيلينجر
4 تاريخ موجز للدراما. 1927.
سارة برنهارد
فن المسرح. 1925.
ماريو بورسا
المسرح الإنجليزي اليوم. 1908.
ويليام بولتون
ملاهي لندن القديمة.1901.
فرانك برينكلي
447/: تاريخها وفنها وأدبها.ٱ و.
ر. 1. 2041032111
تاريخ البانتوميم. 1901.
τ. ألستون براون
تاريخ مسرح يورك عام 1960، 7732 إلى 7907. 3 7015. 1903 فان دايك
براون
أسرار رسم المشاهد والمؤثرات المسرحية. 2.8.
لويز بورلي
المسرح المجتمعي بين النظرية والتطبيق. 1917.
كيت بوس
دراسات في الدراما الصينية.1922.
لويس(٩٢٢٦٣
مشاكل الممثل.1918.
تاريخ الأدب الأمريكي في كامبريدج. 4V015. 1917-21.
م.تاريخ الأدب الإنجليزي بجامعة كامبريدج. 14 7015. 1907-16.
ليلي كامبل
المشاهد والآلات على المسرح الإنجليزي في عصر النهضة.1923.

هانتلي كارتر
41913 4724 2947726 TheNew Sfirit in. ٤مو.
مسرح ماكس راينهاردت. 1914.
المسرح والسينما الجديدان في روسيا السوفييتية. 1925.
سفيريت الجديد في المسرح الأوروبي، 974-924. 1925.
باسل هول تشامبرلين
الأشياء /44789. 1905.
إي كيهالغرف
المرحلة العصور الوسطى.مجلدين. 1903.
المسرح الإليزابيثي.4 مجلدات. 1923.
11. ج.تشاتفيلد-تايلور
جولدوني: سيرة ذاتية.1913.
شيلدون تشيني
الحركة الجديدة في المسرح. 1914.
مسرح الفن.1917. مراجعة. ..1925.
المسرح في الهواء الطلق.1918.
الفن الحديث والمسرح. 1921.
ديكور المسرح.1928.
تشو تشيا تشين و أ.**1460177**
المسرح الصيني. ١٩٢٢.
بيرسيفال تشوب وآخرون
*المهرجانات*4966*مسرحيات*.1912.
كولي سيبر
*اعتذار عن حياته*مكتبة كل رجل 0. 1908.
الحرب العالمية الثانيةكلاب جونيور
4*سجل مسرح بوسطن*.١853.
ريجينالد كلارنس (مُجمِّع)
"المسرح" موسوعة المسرحيات.1909.
باريت**ح.**كلارك
*كيفية إنتاج مسرحيات للهواة*1917. طبعة منقحة عام 1926.
4*دراسة الدراما الحديثة*.1925. طبعة منقحة عام 1928.
1. ص.كولير
تاريخ الشعر الدرامي الإنجليزي. ١٨٧٩.
داتون كوك '
كتاب المسرحية.مجلدين. 1876.
على المسرح.مجلدين. 1883.
كه نستانت كه كلبن،، و هنر ي اب فينغ، و ديو ن بو كيكه
فن التمثيل. 1926.

إدوارد جوردون كريج
حول فن المسرح.1911
نحو مسرح جديد. 1913.
المسرح - التقدم. 1921.
المشهد. 1923.
800 404916 المسارح. 1925.
ماري كارولين كروفورد
رومانسية المسرح الأمريكي. 1913.
٦٠ ماجستير كريزيناخ
الدراما الانجليزية في عصر شكسبير.ة و،
بيتر كانينغهام و1. ر. بلانش
رسومات من 721:90 جونز، 722172 الحياة، الخ. 1848.
ف. دالي
حياة 242419149217 .79413 .1917.
ألكسندر دين
تنظيم وإدارة المسرح الصغير. 1926.
باسل دين
مسرح الريبيرتوري.1911.
توماس ديكر
كتاب قرن الخليج.(حرره آر بي ماكيرو) 1904.
توماس1161117502
قضية الدراما الأمريكية. ١٩١٥.
مسرح المتمردين. 1917.
ار سيديميك
مسارحنا 2044 وأمس 1913.
م.ويلسون ديشر
المهرجون 4224 البانتوميم. 1925.
ناثان هاسكل دول
معلم دانتي ودراسات أخرى في الأدب الإيطالي.1908.
1. غرب 100274105027
مسرح اليونانيين، 61.٢٤٧.1891ه.
الدكتور جون دوران
4تاريخ حمقى المحكمة.1858.
في وحول Drury Lane.مجلدين. 1881.
حوليات 0ر ال22912572منصة.3 مجلدات، طبعة منقحة عام 1888.
فرانسيس دوس
رسوم توضيحية لشكسبير.مجلدين. 1807.

جون درو
449سنوات على المسرح.**1922.**
اشلي ديوكس
دراما.**1927.**
إيزادورا دنكان
41لو4/- 1927.

ويليام دنلاب
تاريخ المسرح 24 77167 2647. 1832.
والتر بريتشارد إيتون
المسرح الأمريكي اليوم.**1908.**
نظرية المسرح. 1910.
مسرحيات 44724 لاعبًا، 1916.
تراث الممثل. 1924.
عثمان إدواردز
المسرحيات اليابانية ورفاق اللعب.**1901.**
أ.إلسون
تاريخ الأوبرا **المراجعة 60. 1926.**
القديس جون إرفين
المسرح المنظم. 1924.
نيكولاس**1011017**
المسرح في الحياة. 1927.
إرنست فينولوسا وإزرا باوند
،نوح أو إنجاز. 1916.
بيرسي فيتزجيرالد
تاريخ جديد للمسرح الإنجليزي. 2 77018. 1882.
ف.فليي
تاريخ مسرح لندن. 1890.
سيرة ذاتية للدراما الإنجليزية. 1891.
روي فليكينجر
بلوتارخ كمصدر رقم 4 للمعلومات عن المسرح اليوناني. 1904.
المسرح اليوناني ودراماه. 1918.
ج.ج. فريزر
*الغصن الذهبي***الطبعة المختصرة 1922.**
دانيال فرومان
ذكريات مدير.**1911.**
ويليام بيرت جامبل (مُجمّع)
*تطور فنون المناظر الطبيعية وآلات المسرح. قائمة المراجع في*72تج10مج*المكتبة العامة* **1920.**

ريتشارد جارنيت
4 172509 0 الأدب الإيطالي. 190.
نورمان بيل جيديس
*المشروع الأول أوج العرض المسرحي للديوين 60772609. 1924.*هربرت
أ. جايلز
4 تاريخ الأدب الصيني. 1901.
كارلو جولدوني
مذكرات، أحدث 68. 1926.
هربرت**ح,**جوين
4526 4 تاريخ مختصر. 1926.
روبرت جراو
المسرح في القرن العشرين. 1912.
والترو**.**جريج (محرر)
*مذكرات هينسلويتس.*2 مجلدات. 1904-08.
هينسلو ٠0461907 .يج
السيدة أوغستا جريجوري
*مسرحنا الأيرلندي.*1913.
1. т.غرين
المسرح 4716 12014. 1921.
جوزيف جريمالدي
مذكرات.(حرره تشارلز ديكنز) 1838.
AEهايغ
*الدراما المأساوية عند اليونانيين.*1896.
مسرح العلية.(الطبعة 36. مراجعة من قبل Cambridge-AW Pickard)1007.
ج. 0.هاليويل فيليبس
لمحات من حياة شكسبير. 2v015. 1890.
كلايتون هاميلتون
نظرية المسرح. 1910.
*شوهدت على المسرح.*1920.
نورمان**1142600**
المسرح في أمريكا، 7897-7900. 1901.
تشارلز هاستينغز
المسرح: تطوره في فرنسا وإنجلترا. 1901.
لوميس هافماير
271*دراما الشعوب المتوحشة.*1916.
فريدريكو.1141175

422415 من 276 مرحلة فرنسية. 2 7011884.و.
الالمسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر. 2V01.T1.
مرحاضهازليت (محرر)
الإنجليزية 07147716 والمسرح في عهد أمراء تيودور وستيوارت، 1543-
1664. 1869.
توماس هيوود
447 4401099 للممثلين. 1612.
أوليفر هينسديل
مافيينج ذا ليتل ثياتر باي، 1925.
وليام هون
*عتيق*101919 216*موصوفة*.1823.
آرثر هورنبلو
4 تاريخ المسرح في أمريكا. 2V015٠ 1919.
ص.هورويتز
المسرح الهندي. 1912.
PPهاو
مسرح الريبيرتوار: سجل ونقد. 1911.
يوسف**ن.**أيرلندا
*سجلات مسرح نيويورك من*7750 20 2860. مجلدين. 1866-1867.
إديث**1.** ر.إسحاق (محرر)
*المسرح: 31 مقالة عن فنون المسرح.*1927٠
جون ج. جينينجز
الحياة المسرحية والسيركية. 1893.
واجب منزليجونستون
*الحياة الخاصة لل*2207724925 1903 .
روبرت إدموند جونز
رسومات للمسرح. ١٩٢٥٠
هيلين هايمان جوزيف
4*كتاب الماريونيت*.1920.
1. أأ **ج.**جوسيراند
*تاريخ أدبي لل*1291257*الناس*.2 مجلدين 1907-09.
الحياة المتجولة في العصور الوسطى. 0ع .٢٥٣.
1920٠
يوسف**51012272**كينارد
جولدوني والبندقية في عصره. 0و.
زوي كينكايد
كابوكي: المرحلة الشعبية لعام 201925ف7.

إدوارد برنارد كينسيلا
بناء المسرح الحديث. 1917.
جوزيف نايت
ملاحظات مسرحية. 1893.
094914*جاريك*.1894.
آرثر إدوين كروس
1224و*الإنتاج في أمريكا*.1916.
و.لورانس
13٠-The Ellxabethan 21437102456. 2 7015. 1912
دار رئيس الوزراء الإليزابيثي العامة. 1927.
ر. لوسون
الـ 708٤07"9) 0 المسرح الاسكتلندي. 1918.
السير سيدني لي
حياة ويليام شكسبير طبعة جديدة عام 1916.
فيليب جنيه إسترليني. لو جراند
الكوميديا اليونانية الجديدة.(ترجمة ج. لوب) 1917.
1112117موريس ليستر
زي تاريخي. 1925.
1ر**1**170716ر07150111
الدراما 4714 المسرح. 1922.
فاتشيل ليندسي
الفن 0 صورة مونغ.٢٥٢٧٠ 68. 1922.
روبرت ويليام لوي
توماس بيترتون. 1891.
م.محظوظ
فن الإضاءة: ممارسته وإمكانياته. 1917.
هيلين ماكافي
بييس على مرحلة الاستعادة.1916.
لاندر ماكلينتوك
6000722677707"047"9) دراما 0ر إيطاليا. 1920.
هالدين ماكفول
السير هنري إيرفينج.1906.
كينيث ماكجوان
المسرح0/غداً.1921.
صناعة المسرح القارية.(مع روبرت إدموند جونز) 1922.
الأقنعة والشياطين.(مع هيرمان روس) 1923.
كونستانس دارسير٦٢٨٥٤٨٦

بيرسي ماكاي
The Plhouse 6126 the 2149. 190و.
مسرح 0296. 1912.
دراما مجتمعية. 1917.
*العصر: حياة ستيل ماكاي.*مجلدين. 1927.
تشارلز ماكلين
*مذكرات.*1804.
بيرنز مانتل
أفضل المسرحيات 1919 - 1920. 1920. (مجلدات مماثلة لكل موسم لاحق).
كارل مانتزيوس
*24 تاريخ الفن المسرحي في العصور القديمة والحديثة.*6 مجلدات. 1903-1921.
الدمية (تحرير: إي. جوردون كريج) المجلد الأول، ١٩١٨.
1411251 براندر ماثيوز
*دراسات المسرح.*1894.
فيلم الدراما. 1908.
*دراسة الدراما.*1910.
بوه عن المسرح. 1916.
ف.ج.1115446
كتاب تونف سارج للدمى المتحركة. ١٩٢١.
أديسون ماكليود
*المسرحيات واللاعبون في إيطاليا الحديثة.*1912.
روي ميتشل
شكسفيير للاعبين المجتمعيين. 1919.
أساتارو ميا موري
حكايات من اللغة الجافية القديمة 0747724. 1915.
هيرامكيلي مودرويل
*مسرح اليوم.*جو7 جديد. *1927. ةع.*
1. فيتزجيرالد مولوي
الوتد 77 007719107 و 015 2 .In 72064 She 27204 P.
.1892
رومانسية المسرح الأيرلندي. 2 7015. 1897.
10112052/1 ج.موسى
عائلات الممثلين المشهورين في أمريكا. 1906.
*الكاتب المسرحي الأمريكي*طبعة منقحة عام 1925.
*يوربيديس وعصره.*1913.

1. ت.موراي

فرق الدراما الإنجليزية. 2 7015. 1910.

جورج جان ناثان

*المسرح الشعبي.*1918.

*جميع الكوميديين.*1919.

المسرح > الدراما والفتيات. ٠ 1921

22014 في Falseface. 1923.

*بيت الشيطان.*1926.

أليرديس نيكول

4 تاريخ الدراما الترميمية. 1923.

*الدراما البريطانية.*1925.

*4تاريخ الدراما في أوائل القرن العشرين.*٠1925

4 تاريخ الدراما في أواخر القرن الثامن عشر. 1927.

تطور المسرح. 1927.

جورج**قرص مضغوط**أوديل

شاهسبير من بيترتون إلى إيرفينج. 2 7015. 1920.

2471241 من مسرح نيويورك. 2 7015. 1927.

ت.أورديش

مسارح لندن المبكرة..1894

جون بالمر

الرقيب والمسرح. 1912.

مستقبل المسرح. 1913.

جون باركر (المُجمِّع والمُحرِّر)

من هو 22710 في المسرح. 511 8. 1926.

علامة**هـ.**بيروجيني

*فن الباليه.*1915.

ويليام ليون فيلبس

*مسرح القرن العشرين.*1918.

إيرفينغ بيتشل

المسارح الحديثة. 1925.

1. ر. 201011

تاريخ الأزياء البريطانية. 318 0. 1900.

ولیام بويل

شكسبير في المسرح. 1913.

ايه دبليوبولارد

معجزات إنجليزية، أخلاقيات، ومقاطع فاصلة. ١٩٠٤ فريدريك بويلوك (محرر)

ذكريات ومذكرات ماكريديف. 1875.

واشنطنالملكية
.T the 10 2(5524 Ballet In IF estern . 2620. 1921
آرثر هوبسون كوين
4 تاريخ 0 24 7742976498 الدراما من البداية إلى النهاية 2،عام 1923.
4 تاريخ الدراما الأمريكية من سيفيل 127موج حتى يومنا هذا.مجلدين. 1927.
و.فريزر راي
/2672447 4 السيرة الذاتية. 2 7015. 1896.
تيري رامساي
مليون 224 ليلة واحدة: 2422079ر من الفيلم السينمائي.
مجلدين. 1926.
11160 أ.رينيرت
المرحلة 2/8207115 في زمن لوفي 61 7696. 1909.
لويجيريكوبوني
رواية تاريخية ونقدية للمسارح في أوروبا.
1741٠
ويليام ريدجواي
الدراما والرقصات الدرامية لأعراق 70 2- 0 212064.
1915
رومان رولاند
مسرح الشعب.(ترجمة باريت 11)٠ كلارك) 1918.
إدوين0.ساكس و£، أ.70048
دور الأوبرا والمسارح الحديثة.3 مجلدات. 1896-98.
موريس ساند
تاريخ الهارليكويناد. 2V015. 1915.
أوليفر م. سيلر
المسرح الروسي تحت 090021202. 1920.
المسرح الروسي. L¾22.
مسرحنا الأمريكي. ٠1923
ماكس 0612296 ومسرحه. 1924.
داخل مسرح موسكو للفنون. ٠5عوأ
فيليكسف.شيلينغ
.¾¾Elixabethan Plavwrights. Lg
جورج0.سيلهامر
تاريخ المسرح الأمريكي، إلى1797. 3 7015. 1888-91.
جيلبرت سيلديس
1/7سبعة فنون حية.1924

ر.إيركو هارسون شارب •
4 تاريخ قصير 0مر المسرح الإنجليزي. 1909.
تيد شون ا
فرقة الباليه الأمريكية الرابعة. 1926.
فرانك شاي
المسرح العملي. 1926.
إيرول شيرسون
مسارح لندن المفقودة في القرن التاسع عشر. 1926.
أندريه سميث
المشهد: 1421219 من نماذج المسرح والإعدادات.
.1926
ميلتونسميث
إنتاج مسرحية "بوه أوف بلاف" للمسارح الصغيرة،المدارس والكليات.
.1926
وينيفريد سميث
.rte. 19124 40611 :6077177162
ماثيو لايل سبنسر
مواكب كوربوس كريستي في إنجلترا. 1911.
قسطنطين ستانيسلافسكي
.٤٤,1924Mv Life in 4
H. **T.**ستيفنسون
لندن شكسبير. 1905.
ماري**نسخة**ستوبس
بلاف اليابان القديمة؛ 76. 1913.
كلارنس**52401**"
الإنتاج في المسارح الصغيرة.1921.
دونالد كلايف ستيوارت
ديكور المسرح في فرنسا في منتصف عام 24965. 1910.
جون أدينغتون**1102793/51**
أسلاف شكسبير في اللغة الإنجليزية 79 767716. 1900.
آرثر سيمونز
214و(و،*التمثيل والموسيقى*ايغوج.
لينوود تافت
تقنية العرض المسرحي 1921
فرانسواجوزيف تالما
تأملات حول فن الممثل 1915

جورج تيكنور
تاريخ الأدب الإسباني. 3 مجلدات. الطبعة السادسة، 1888.
2 ج. . تيدي
*مسرحية المومرز** 1923.
اشليح. ثورندايك
65124946والمسرح، 1916.
يوجين1004001275 و كوينسي كيلبي
تاريخ مسرح بوسطن، 1854-190. 1908.
I. رانكين تاوز
ستون دمعة من المسرح. 1916.
هنر ى تر و لو ب
حياة موليير. 1905.
τ. ج.تاكر
الحياة في أثينا القديمة. 1906.
فرانك فيرنون
مسرح القرن العشرين. 1924.
جاني فيليرز AVأرديل
52019 من الإسبانية. 1909.
فيتروفيوس بوليو
ال02921عمارة فيتروفيوس.(TranSr بقلم ويليام ويل كينز) 1812.
آرثر ٦ وادي
الـ 15 بلافس من /42472. 1922.
تشارلز إويليام والاس
تطور الدراما الانجليزية 6 إلى 020 090247". 1912.
جناح AW
*تاريخ الأدب الدرامي الإنجليزي حتى وفاة 6677/92 آن.*3 مجلدات. الطبعة الثانية 60. 1899.
شركة وارد ليونارد للكهرباء
إضاءة المسرح؛ الماضي والحاضر. 1923.
إرنست برادلي**074150ر**
شيريدان إلى روبرتسون. 1926.
صموئيل**02271022/1**واكسمان
أنطوان و 1126247-1. ، 1926.
السيد فيرنر
بارنوم. 1925.
H. دبليو وانسلاو
كتاب مسرح بنك سايد. 1925.

ليو وينر
الدراما المعاصرة في روسيا.1924
I. . 7011.902" (المُجمِّع)
الحياة في شكسبير> 8..1913ع211 .2914724ى
وليام وينتر
الحياة و ٤74 إدوين بوث. 1893.
أيام أخرى.1908.
محفظة الزمن.مجلدين. 1913.
ذكريات متشردة. 1915.
حياة الأب بيلاسكو. 2 7015. 1918.
كلود وايز
المسرحيات المدرسية والمجتمعية 1923 .؟.
روبرت ويذينجتون
العرض الإنجليزي.2 مجلدات. 1918-20.
ألكسندر وولكوت
السيدة فيسك: آراؤها حول الممثلين والتمثيل. ١٩١٧.
صيحات و همسات.1922.
الممرات المسحورة. 1924.
ستارك يونغ
الزهرة في الدراما.1923.
بريق: 1رو94ى حول فن المسرح. 1925.
ممارسة المسرح. 1926.
AEزوكر
،المسرح الصيني. 1925.

الدوريات الحالية

لوحة الإعلانات.(أسبوعيًا) سينسيناتي.
الدراما.(شهريًا من أكتوبر إلى مايو) شيكاغو.
كتاب تمزيق الفيلم.(0101121) نيويورك.
القناع.(فصلية) فلورنسا، إيطاليا.
كتاب السنة المسرحية.(سنويًا) لندن.
الفنون المسرحية 1021119).١٢٥٢٢ 1 0كا٢.
مجلة المسرح.(شهريًا) جديد١ أورك.
متنوع (أسبوعية) نيويورك

فِهرِس

7 085805 327 1 3

تاريخ

7 أغسطس 61"	07٤24	%014*	
	67مم		
62"-89	0٤5 61		
أكتوبر8 "62	1٢٤'68		
00آ2 382	1168		
ل2783٢٤	ل769٧		
68 113	2772 8		
ا	2222 2		
131163	و2٠7ا		
	٤1075		
	م4يك		
لعكهاب			
ل‌OC 64'0			
64 بوصة ب1	78'129		
أنا	1ان ل ا ل		
	88" 4025		
ل22 67	403088		
FE 9 "67	ميي'دي8		
	مطبوع	.NU. S A	